Rotunda 3

Outubro 2004

CEPAB-IA UNICAMP

Rotunda

http://www.iar.unicamp.br/rotunda

ISSN – 1678–7692

Editores responsáveis: Lygia A. Eluf e Paulo M. Kühl
Capa: Lygia A. Eluf

Artigos, textos (com fontes e documentos) e resenhas para publicação devem ser enviados ao CEPAB e serão submetidos ao Conselho Científico; se aceitos, serão publicados nos próximos números. Endereço para correspondência:

CEPAB – Instituto de Artes
Cidade Universitária “Zeferino Vaz”
C. P. 6159 - 13083-970 - Campinas - SP - Brasil
fax: 19 - 3289 3140 / e-mail: cepab@iar.unicamp.br

Fontes para o estudo da história das artes no Brasil parecem inesgotáveis aos pesquisadores. Os artigos reunidos neste terceiro número lidam basicamente com fontes: revelam algumas facetas desconhecidas de alguns artistas, disponibilizam textos que, de algum modo, foram esquecidos, apresentam traduções e referências. Parte do trabalho do historiador é certamente investigar as fontes e torná-las públicas, para que surjam os problemas a serem discutidos. Anunciamos igualmente, neste número, duas propostas que já vêm sendo desenvolvidas em conjunto por dois centros de pesquisa do Instituto de Artes da UNICAMP (Centro de Pesquisa em Gravura e CEPAB): a primeira é a do levantamento e análise de textos de crítica de arte no Brasil, especialmente na virada do século XIX para o XX, dentro do acervo do Arquivo Edgard Leuenroth (IFCH-UNICAMP) e do Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE-IEL-UNICAMP); a segunda, ligada a estudos sobre as ilustrações da literatura brasileira no século XX.

Lygia A. Eluf

Paulo M. Kühl

Rotunda, n. 3, outubro de 2004

Artigos

Fontes e Documentos

Pedro Américo romancista: O Holocausto.

Paula F. Vermeersch*

Gonzaga Duque, em *A Arte Brasileira*, ao retratar o pintor Pedro Américo de Figueiredo e Melo[1], afirma que, para conhecer o famoso autor da *Batalha do Avaí*, era necessário freqüentá-lo na intimidade de seu ateliê, longe dos olhares do público. Afastado das pressões políticas e dos títulos altissonantes conquistados na Europa, Américo, aos olhos do jovem Duque, tornava-se simpático, querido, em seu sentimentalismo exacerbado e seu amor sincero pela Itália e por sua terra natal, a Paraíba.

Ironicamente, na página seguinte, Gonzaga Duque empresta de Émile Zola uma expressão para definir o caráter de Pedro Américo: o pintor seria um "idealista histérico"[2]. A prova estaria, segundo Duque, no romance *O Holocausto*, segundo o crítico uma espécie de auto-biografia romanceada, em que os elementos essenciais do temperamento de Pedro Américo estariam dispostos à apreciação do seu leitor.

Pedro Américo, de fato, havia publicado o romance *O Holocausto* em 1882, em Florença.[3] A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro possui o exemplar que foi oferecido pelo autor ao crítico Félix Ferreira, que também o assinou[4]. *O Holocausto* não encontrou uma segunda edição; para além da curiosidade bibliográfica, seria interessante retirar o livro do esquecimento, já que é o centro da discussão do jovem Gonzaga Duque com Américo, além de auxiliar num panorama mais preciso da vida e da obra de quem, lado a lado de Vítor Meirelles, tornou-se expoente máximo da Academia Imperial de Belas-Artes.

O romance inicia com a história de um bebê enjeitado, nascido em Areias, Paraíba (terra natal de Pedro Américo). Uma escrava boa e corajosa, Bárbara, o adota; o autor diz

---

* Doutoranda em Teoria e História Literária (IEL-UNICAMP), pesquisadora do CEPAB e do Projeto Temático *Cicognara*, Mestre em História da Arte e da Cultura e em Sociologia (IFCH-UNICAMP).

1 Luiz GONZAGA DUQUE, *A Arte Brasileira*, Campinas, Mercado de Letras, 1995, p. 139.

2 *Op. cit*., p. 140.

3 Pedro Américo de Figueiredo e MELO, *O Holocausto*, Florença, Typographia Cenniniana, 1882.

4 Ferreira não deixou nenhuma anotação no exemplar, e não há outras marcas ou indicações. Tombo II-216, 3, 20/ B 869.3, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

que, apesar do "intelecto humilde", Bárbara era uma "heroína". Bárbara dá ao menino o nome de Miguel e enfrenta uma série de dificuldades para amamentá-lo e dele cuidar.

A dona de Bárbara, ciumenta da beleza e graça do pequeno (seus três filhos não podiam competir com ele nesses quesitos), vende-o como escravo. Anos depois, o menino reaparece, é comprado pela mesma família, mas respondendo pelo nome de Agavino. Bárbara, com a ajuda de um médico, consegue libertá-lo. Agavino vai para a casa de Mal-me-queres, uma mulher sofrida, separada do marido. Agavino demonstra uma inteligência e talento excepcionais: aluno aplicado, ganha uma Bíblia como prêmio na escola e começa a desenhar, nas paredes da casa de Mal-me-queres, cenas da vida sagrada. Reconcilia sua protetora com o marido, e o casal liberta Bárbara. Num acidente, Agavino salva a vida de Ruines Gama, um dos três filhos da ex-proprietária de Bárbara e dele próprio, mas não consegue fazer o mesmo por Mal-me-queres, que falece. Logo depois, o esposo de Mal-me-queres também morre, e Agavino, ao receber a herança do casal, faz uma doação.

A cigana Rachel apaixona-se por Agavino, que delicadamente a rejeita. Rachel planeja uma vingança; alega que o rapaz a seduziu, mas ele, utilizando-se de sua erudição, prova-se inocente: "Para que serve a ciência?" – e, pensando nos conhecimentos médico-legais do doutor Aurélio, o médico local, resolve o caso.[5] Rhadamina, mãe de Rachel, prevê um futuro de desgraças para Agavino: "Finalmente, a própria ciência humana, em que crês, e com que acabas de ameaçar-me, há-de mutilar-te o cadáver para provar aos curiosos que tinhas o interior de um malvado! Eis o prêmio da tua virtude!"[6]

Ruines Gama apaixona-se por Palmyra, a moça mais rica da cidade, bela e de bom coração. Mas Palmyra apaixona-se por Agavino e é correspondida; ao lado da formação do triângulo amoroso, "a guerra civil" chega a Areias; no caso, uma insurreição local contra o governo imperial. Agavino luta por Pedro II, e é dado como morto. Palmyra torna-se noiva de Ruines Gama. Tempos depois, Agavino reaparece, e auxilia a expedição de um naturalista francês, de passagem pela região.

Agavino cuida de Bárbara em seus últimos momentos. As ciganas retornam a Areias, e Ruines Gama, a pedido de sua terrível amante, d. Cláudia, escreve uma carta à mãe de Palmyra, d. Amélia, relatando que Agavino vive com Rachel. Palmyra tenta avisar Agavino, que a julga "criança". Os dois tentam fugir, mas não conseguem, e Agavino dirige-se sozinho ao Rio de Janeiro.

---

5 Pedro Américo de Figueiredo e MELO, *op. cit.*, p. 42.
6 *Idem*, p. 43.

Mal chegando, pede uma audiência ao Imperador e solicita clemência pelo suposto rapto de Palmyra. Caminha errante pela cidade e liga-se aos círculos intelectuais e artísticos. Escreve uma carta à dona Amélia, procurando explicar a tentativa de fuga e pedindo notícias de Palmyra. Ruines Gama intercepta a carta, e envia-lhe uma falsa, dizendo que Palmyra morreu. Agavino fica inconsolável e parte para a Europa.

Encontra reconhecimento por seus múltiplos talentos onde passa: Inglaterra, França, Itália, Portugal ... Reflete sobre os brasileiros que encontra pelo caminho, sempre preferindo Paris a Roma (mal que, observa, afeta todos os brasileiros na Europa, inclusive os artistas). Na capital francesa, Agavino faz uma bela estátua de Palmyra e deposita-a no cemitério de Père-Lachaise. Resolve retornar à pátria depois que narra sua saga a uma nobre francesa que o protegia. Na viagem, salva ingleses de um naufrágio com grande bravura e é condecorado.

Em Areias, sua amada Palmyra, que havia se tornado freira, morre em seus braços. Rachel insinua que ela nunca o amou, e Ruines Gama consegue que Agavino seja preso e decapitado; sua cabeça é doada para estudos, e os cientistas anunciam sua loucura.

Gonzaga Duque trata Agavino, herói de *O Holocausto*, humoristicamente: por que, escreve o jovem crítico, um homem tão brilhante, tão genial, morre de um jeito tão estúpido no interior da Paraíba? O jovem crítico não perdoa: "Américo é um idealista histérico. Como prova desta asserção basta folhear o *Holocausto*, essa obra vacilante e postiça, remendada simultaneamente, com pedaços de romantismo e de cepticismo. Agavino, o protagonista do romance, é um grande pulha, criado pela fantasia do romancista para simbolizar uma classe (?) ou antes: um indivíduo – o autor. E como é profundamente banal esse simbólico personagem! [...] É esta obra a que o autor chama, no prefácio, fora do comum. Deveria dizer – fora do tempo."[7]

Mas seria a identificação de Agavino como alter-ego de Pedro Américo, como quer Gonzaga Duque, apenas um deboche contra o pintor da *Batalha do Avaí*? Ou uma hipótese interessante para decifrar algumas pistas deixadas pelo romance?

Gonzaga Duque rejeita o enredo de *O Holocausto* pelo seu ultra-romantismo, pelo sentimentalismo exacerbado que enxerga tanto no livro quanto em algumas telas do pintor. Para o crítico, é compreensível que Américo desejasse composições bíblicas, mais do que as históricas: a imaginação exagerada cria os espaços imponentes e fantásticos para as histórias

[7] Luiz GONZAGA DUQUE, *op. cit.*, p. 142, grifos do autor.

que Duque denomina "lendas da igreja".[8] O irônico, aponta Gonzaga Duque, é o pintor ter encontrado a consagração a partir das batalhas, encomendas do governo. Mesmo assim, o crítico aponta que o pintor paraibano se saiu melhor nessa função do que seu rival Vítor Meirelles: suas batalhas seriam batalhas de verdade, com sangue, pessoas morrendo e tudo o mais.

A narração de Pedro Américo, em *O Holocausto*, não é uniforme. A trama principal é um verdadeiro compêndio das fórmulas tradicionais do romântico: o herói bom e corajoso que sofre todas as injustiças do mundo, a mocinha fiel e dedicada, o triângulo amoroso com o vilão desonesto e ingrato. A profusão de personagens e o gosto pelo trágico recordam os libretos de ópera; mas o gosto pela descrição e as idéias cientificistas, que, apesar de contrabalançadas por uma previsão de cigana, norteiam a ação dos personagens, apresentam uma literatura de transição entre estilos. O meio determina os hábitos dos sertanejos, bem como a raça (o caso de Bárbara, boa apesar de negra, é o mais significativo), mas há espaço para uma trama no tom de José de Alencar.

A cidade de Areias é descrita exaustivamente, bem como os sertanejos e os líderes religiosos nordestinos, que Pedro Américo trata caricaturalmente, prefigurando algumas discussões de Euclides da Cunha em *Os Sertões.* Quando o herói chega ao Rio de Janeiro, Américo descreve minuciosamente os bairros e ruas da capital fluminense e denuncia os desmatamentos abusivos ao redor da malha urbana e seus malefícios. Num certo sentido, os detalhes descritivos, tanto das cidades, quanto dos personagens e as discussões paralelas são mais interessantes do que a história do desafortunado Agavino e remetem o leitor às discussões da literatura do naturalismo francês.

É importante estabelecer um paralelo do romance com algumas telas do pintor. Se, na *Batalha do Avaí*, Pedro Américo causou sensação pelo suposto realismo com que retratou a batalha (não se esquivando de mostrar a violência do embate, os soldados negros do Exército brasileiro, e muitos detalhes tirados de testemunhos oculares[9]), e no *Tiradentes*

---

8 *Idem*, p. 144. Para corroborar tal afirmação, Gonzaga Duque cita uma carta de Pedro Américo a Vítor Meirelles, datada de 1864: "Minha natureza é outra: não creio dobrar-me com facilidade às exigências passageiras dos costumes de cada época, que também são uma das fontes em que um talento como o seu pode achar pérolas. A minha paixão só a história sagrada sacia-a". In Luiz GONZAGA DUQUE, *op. cit.*, p. 144. Logo depois, Gonzaga Duque alfineta Pedro Américo: a fama do pintor veio de encomendas ... uma alfinetada em cima da que Américo deu em Vítor Meirelles, simplesmente.

9 Cláudia Valladão de Mattos afirma: "A frieza com que a Academia recebeu *A Batalha do Avaí* polarizou o apoio da crítica anti-acadêmica a Pedro Américo [...]. Desta forma, Pedro Américo, um dos artistas mais

esquartejado o estudo da anatomia mostra o martírio analiticamente, outras telas do pintor ligam-se a um imaginário orientalista, a uma abordagem do exótico refinado, a figuras como as ciganas do livro. Um exemplo é a *Jocabed*: a jovem e linda mãe de Moisés é apresentada sensualmente, no momento em que coloca seu filho no cesto (a tela também foi executada em Florença, em 1884).

Outro exercício interessante é comparar *O Holocausto* com o romance que o próprio Gonzaga Duque escreve anos mais tarde, *Mocidade Morta*, ambos exercícios de homens de letras e das artes plásticas que, afinal de contas, não eram romancistas, nas duas décadas cruciais para o desenvolvimento do romance no Brasil.[10] Tanto Duque quanto Américo não se encontravam no centro dos debates literários brasileiros, mas seus escritos devem ser entendidos como reflexos de alguns desses debates, que reverberavam no âmbito das artes plásticas.

Mocidade Morta, assim como *O Holocausto*, também é uma espécie de colcha de retalhos narrativos; o romance de Gonzaga Duque leva a experimentação entre os estilos romântico, naturalista e simbolista muito mais longe do que no texto de Pedro Américo, porém. Alexandre Eulálio, em seu ensaio de apresentação ao romance[11], afirma, que Gonzaga Duque opera com "justaposições de tecidos estilísticos diversos, que se sucedem no texto quase sem transição, não vacilando no emprego, lado a lado, de procedimentos composicionais de teor divergente."[12]

---

próximos do imperador e um dos maiores defensores de sua concepção utilitária de pintura, viu-se, paradoxalmente, usado nos ataques ferozes dos críticos republicanos à Academia e seu patrono. Nesse contexto, *A Batalha do Avaí* foi recebida, antes de tudo, como um quadro de realismo brutal". Cláudia Valladão de MATTOS, Imagem e Palavra. In Cláudia Valladão de MATTOS e Cecíilia Helena de Salles OLIVEIRA (orgs.), *O Brado do Ipiranga*, São Paulo, Edusp, 1999, pp. 107-108.

10 Ver o clássico balanço de Alfredo BOSI, O Realismo. In *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1994. Na opinião de Otto Maria Carpeaux, Gonzaga Duque, "notável como crítico das artes plásticas" escreveu o "romance representativo" do Simbolismo brasileiro. *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, 1955, p. 207. Recordando: *Memórias Póstumas de Brás Cubras*, de Machado de Assis, foi publicado em 1881, *O Ateneu*, de Raul Pompéia, em 1888, e *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, em 1890.

11 Alexandre EULÁLIO, Estrutura narrativa de *Mocidade Morta*. In Luiz GONZAGA DUQUE, *Mocidade Morta*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.

12 Alexandre EULÁLIO, *op. cit.*, p. 278.

Mocidade Morta também conta as desventuras de um herói do tipo romântico, no caso o jovem crítico de arte e jornalista Camilo Prado. Liderando um pequeno grupo de amigos, alunos da Academia, Camilo quer quebrar as tradições estéticas da instituição. No início da trama, o grupo de Camilo vai à recepção oferecida em homenagem ao pintor Telésforo de Andrade, medalhão acadêmico, que está expondo uma grande tela de batalha, *A Rendição de Uruguaiana*.

Eulálio sintetiza: "O romance tem como cenário o ambiente fluminense dos artistas-pintores ao final dos anos 1880, figurado num impiedoso retrato coletivo. O tema profundo da obra, no entanto, acompanha antes o inevitável isolamento do introspectivo que busca sem concessão o 'Ideal'. Um indivíduo cuja exigência de forma coerente afasta de si, no mesmo repúdio, tanto o pedantismo conformista da auto-suficiência, como inconsistências e espontaneísmos veleitários".[13]

O triângulo amoroso surge entre Camilo, seu melhor amigo Agrário de Miranda (que Camilo, entusiasmado, denomina "o Manet indígena") e a amante deste, a francesinha Henriette (no melhor estilo boêmio parisiense). Reza a interpretação iniciada pelo genro de Gonzaga Duque, Murilo Araújo, que Camilo Prado seria a representação literária de Gonzaga Duque, Agrário esconderia Belmiro de Almeida e Telésforo de Andrade, nada mais nada menos do que Pedro Américo, entre outros.

No final de *Mocidade Morta*, assim como em *O Holocausto*, o personagem central encontra a total destruição. Não há solução para esses dois artistas talentosos, sensíveis, vivendo fora de esquadro, buscando o Belo ideal, num país escravocrata, com uma política loteada pelos proprietários de terra e homens. Não há lugar social para Agavino e Camilo, um enjeitado, criado por uma escrava; outro, bastardo, morando com a pobre mãe e uma agregada órfã no subúrbio. Não há casamento, carreira, conciliação, nada é possível para os dois admiradores dos gregos antigos e de Baudelaire, isolados e incompreendidos em sua erudição burguesa num lugar onde os ricos não são amantes da cultura e das letras, e a maior parte da população vive embrutecida e superexplorada.

Diferentemente de Brás Cubas ou de Bentinho, personagens que sempre tiveram posição, prestígio, herança, e por isso podem se dar ao luxo de pensar a prestações (mesmo depois de morto, no caso de Brás), tanto Camilo quanto Agavino rumam para o nada, no qual caem também outros personagens da ficção brasileira oitocentista. Alexandre Eulálio

---

[13] *Idem, ibidem.*

chama a atenção, por exemplo, para a semelhança do acadêmico Telésforo de Andrade, em seus delírios humanistas oficialescos, com o diretor Aristarco, do *Ateneu* de Raul Pompéia[14]; mas um paralelo possível é o embate, no colégio, entre os realmente sensíveis, como Sérgio, e a maioria, sem o mínimo dom para os estudos: mesmo os que possuem acesso à educação clássica, no Brasil, não sabem o que realmente essa educação significa, num país onde os bacharéis guardam seus diplomas e o importante é impressionar pelo belo palavreado.

Em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo (1890), o romance naturalista brasileiro por excelência, a destruição dos personagens liga-se a idéias sobre a formação racial e social da nacionalidade, o que aparece em Pedro Américo em escala diminuta (o romantismo ainda dá o tom do experimento literário do pintor) e espaçadamente, mas de maneira firme, no simbolista Duque (como nota Eulálio). Bertoleza, a companheira de João Romão, é destroçada pela ascensão social de seu amante e patrão; Jerônimo abrasileira-se e vira praticamente um gigolô, e por fim a pura e letrada Pombinha vira cortesã. Conseqüências do mesmo paradoxo: não há lugares para cidadãos livres na sociedade brasileira no Império. Não há possibilidade de relações igualitárias, tanto na esfera pública quanto na privada; assim, é inviável a construção de um ideal estético moderno, no pleno sentido do termo.

É importante assinalar que Gonzaga Duque, em 1888, termina seu *A Arte Brasileira* afirmando que os dois males do Brasil seriam a escravidão e a política de favores (ou seja, a falta de um Estado moderno) e que essa constituição social impedia o surgimento de uma arte verdadeiramente comprometida com uma esfera pública moderna.

Tal opinião, no meu ponto de vista, deveria ser a de muitos dos jovens artistas acadêmicos; nas discussões dos personagens de *Mocidade Morta*, cuja ação inicia-se às vésperas da Abolição, Gonzaga Duque reconstrói o ambiente político dos jovens artistas, que surge, por exemplo, no testemunho de Eliseu Visconti, jovem aluno em 1888, a Frederico Barata[15]. A nova geração da Academia podia não ser republicana (sendo que

---

14 Interessante registrar que Raul Pompéia foi contemporâneo, ainda que brevemente, de Gonzaga Duque no Colégio Abílio, de Petropólis, lugar que inspirou seu romance, também construído em torno de reminiscências literariamente traduzidas. Pompéia foi, em vida, igualmente marcado pelo impasse de possuir um alto padrão estético e uma hiper-sensibilidade, e, como Duque, foi militante ativo do abolicionismo. Infelizmente, como se sabe, teve um fim trágico, suicidando-se no Natal de 1895.

15 Frederico BARATA, *Eliseu Visconti e seu tempo*, Rio de Janeiro, Livraria Editora Zelio Valverde, 1954.

muitos continuavam bolsistas do Imperador, como no caso do futuro retratista da elite republicana paulista, Almeida Júnior), mas era abolicionista e ansiava por reformas radicais na instituição.

Exilado em Florença, Pedro Américo constrói sua obra: pinta seus quadros, escreve um romance. A metodologia utilizada pelo pintor paraibano para a construção de um discurso histórico já foi desvendada por Cláudia Valladão de Mattos e Liana Rosemberg[16]. Talvez, *O Holocausto* ajude na compreensão das telas bíblicas e alegóricas, como supôs Gonzaga Duque; a aposta seria ir além: o livro auxiliaria a entender os ideais estéticos do pintor, mas também o porquê de, durante certo período, os jovens acadêmicos da geração seguinte terem escolhido sua obra como ponto de partida da virada para uma modernidade estética, durante o final do Segundo Reinado.

---

[16] Liana ROSEMBERG, *Da imagem retórica: a questão da visualidade na pintura de Pedro Américo no Brasil oitocentista*, tese de doutorado, FAU-USP, 1998.

Marques Rebelo, Emílio Pettorutti e a exposição de artistas brasileiros em La Plata, 1945.

André Tavares*

A compreensão da história das artes no Brasil está, sempre, na dependência dos progressos que se operam no caminho da descoberta de novas fontes. Sem o escrutínio continuado e a identificação de novas relações e filiações entre artistas, críticos e historiadores, veremos prevalecer análises que, a despeito da sua qualidade, nem sempre respondem de modo satisfatório ao sem número de questões que se colocam aos pesquisadores e interessados no passado artístico nacional. Trazer à tona textos nem sempre lembrados ou que, sem edições continuadas, permanecem num "limbo" pouco proveitoso, é um dos objetivos desta revista e, muito particularmente, do autor deste pequeno texto. O panfleto que, dentro desse espírito, apresentamos agora aos leitores é de autoria do escritor Marques Rebelo (1907-1973), *alias* Edi Dias da Cruz, escritor conhecido por romances de grande sucesso como *A Estrela Sobe* (1939), *Marafa* (prêmio Machado de Assis de 1935, dividido com Dionélio Machado e Érico Veríssimo) ou do ciclo *O Espelho Partido*, em três tomos, *roman fleuve*, painel vasto do era Vargas. Rebelo foi, ainda, jornalista e crítico de arte, consagrando-se como cronista dos costumes e da vida urbana carioca, numa linhagem que poderia ser rastreada até Manuel Antônio de Almeida a quem, revelando predileção e prestando devido tributo, Rebelo dedicou uma biografia crítica (*Vida e obra de Manuel Atônio de Almeida*, 1951) e uma bibliografia (*Bibliografia de Manuel Antônio de Almeida*, 1951). Legou-nos, também, variada obra de contista e de cronista, ocupando-se não só do subúrbio carioca, como em *Oscarina* (1931, seu primeiro livro) ou *Três Caminhos* (1933), mas, também das cidades do interior do Brasil, que retratou nas *Cenas da vida brasileira* (1943). Ainda fica por esclarecer de que modo articula-se a trajetória de Rebelo com a organização da exposição do Museu de La Plata e com a figura capital nesse processo que parece ter sido Emílio Pettorutti. O processo de seleção dos trabalhos expostos é outro ponto que mereceria uma investigação cuidada, bem como a participação dos curadores e do próprio

* Doutorando em História Social e Mestre em História da Arte e da Cultura (IFCH-UNICAMP).

Marques Rebelo – identificado por Pettorutti como o único responsável pela escolha das 78 obras enviadas à Argentina – nesse âmbito. Rebelo destaca os papéis da Semana de Arte Moderna e de Portinari na caracterização do panorama artístico brasileiro da primeira metade do século XX, além de revelar um entendimento bastante peculiar do papel e das origens da arte abstrata, que associa à desagregação provocada pelo impacto da segunda grande guerra.

Emílio Pettoruti, por seu turno, é lembrado, de um modo geral, como o introdutor do cubismo na Argentina. Na Europa desde 1913, freqüenta os futuristas estabelecendo contato com Marinetti e com os pintores que irão fazer a fama da vanguarda italiana, como Carlo Carrà, Russolo, ou Boccioni. Em 1917, em Roma, aproxima-se do círculo de De Chirico e Giacomo Balla. Em Paris, em 1924, estreitará laços com Juan Gris. Após a volta à Argentina, realizará inúmeras exposições, incluindo a célebre e escandalosa mostra da *Galeria Walton*, em 1926, um dos marcos da introdução da arte moderna na capital argentina. Na coleção Mário de Andrade (IEB/USP), conserva-se um desenho de Emílio Pettoruti, Composição com palhaço (lápis e guache sobre papelão, 13,1x9 cm) de 1917. Um prenúncio, é provável, dos grandes arlequins cubistas que farão sua fama. A dedicatória, "A Mário de Andrade, Cariño", revela a amizade alimentada e cultivada através das cartas trocadas entre 1926 e 1942. Vem ao Brasil em 1929 e, no ano seguinte, assume a direção do Museu de La Plata, sua cidade natal, cargo que ocupou até 1947. A exposição de artistas brasileiros veio em 1945 e, em 1949, é a vez de trazer obras suas ao Brasil para uma exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. A organização dessa mostra de artistas modernos assim como a exposição de Pettoruti em São Paulo representam um momento especialmente importante para os que se interessem pela investigação dos intercâmbios culturais e artísticos entre o Brasil e a Argentina, campo ainda amplo para investigações. Esperamos estimular os interessados através da tradução do texto de Rebelo e da apresentação das obras então selecionadas para a exposição.

O texto de Marques Rebelo que transcrevemos a seguir é o que introduz o catálogo da exposição *20 Artistas Brasileños* organizada pelo Museu Provincial de Bellas Artes de La Plata em 1945. Emilio Pettoruti abre o catálogo com suas *Palabras Liminares*, texto que nos ajuda a compreender em que contexto foi organizada essa mostra de artistas brasileiros. O volume utilizado para esta transcrição encontra-se depositado na Biblioteca Cornélio Penna, no IEL-UNICAMP e faz parte do projeto de valorização, por nós coordenado, do

acervo bibliográfico do autor de *Fronteira*. É, também, estímulo aos investigadores que se interessem pelas relações entre o ambiente artístico do Brasil e aquele dos países do Prata, campo ainda vasto de possibilidades investigativas.

Marques Rebelo. 20 ARTISTAS BRASILEIROS [1]

PALAVRAS PRELIMINARES

A exposição que hoje é apresentada nas salas do Museu Provincial de Belas-Artes é a primeira de uma série de exposições de artistas das Américas programada pela Direção Geral de Belas-Artes da Província para o ano em curso e para os seguintes. É propósito da Direção contribuir para fazer efetivo o conhecimento das inquietações artísticas do Norte, Centro e Sul do nosso continente e a essa louvável iniciativa vai o nosso apoio, por entendermos que ela encarna uma necessidade de caráter cultural profundamente sentida, como é a de procurarmos um enfrentamento real, de espírito a espírito, com os artistas plásticos da América.

Coube ao Brasil inaugurar este promissor ciclo de exposições de conjunto que nos há de dar um panorama completo da arte americana contemporânea. Com efeito, a que hoje se apresenta nosso Museu permitirá apreciarmos globalmente o movimento plástico de nossos irmãos brasileiros.É formada por vinte artistas, quase em sua totalidade jovens nascidos no século que vai em curso e admiravelmente inspirados. Eles representam o que há de mais vivo, novo, cheio de espírito e de esperança que há na arte do Brasil.

De forma isolada, conhecíamos alguns pintores por haver exibido suas telas em exposições individuais ou em uma e outra mostra coletiva, mas nunca tínhamos tido a oportunidade de apreciar uma exposição, em conjunto, tão orgânica e harmônica quanto a que ora se oferece ao público.

A exposição, que compreende 78 obras representativas, foi selecionada e organizada totalmente pelo escritor e crítico de arte carioca, senhor Marques Rebelo, que foi convidado pela Direção Geral de Belas-Artes a tomar como encargo esta delicada tarefa.

Emilio Pettoruti.

---

[1] REBELO, Marques, *20 artistas brasileños*, del 2 al 19 de agosto, Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, Argentina – Dirección General de Bellas Artes de la província de Buenos Aires, 1945. Tradução de André Tavares.

INTRODUÇÃO

O ambiente artístico brasileiro era difícil e ser artista no Brasil era uma forma de heroísmo, pois faltavam todos os elementos indispensáveis à formação do conhecimento e do bom gosto.

Não tínhamos senão deploráveis imitações de escolas de belas-artes e de museus; não tínhamos galerias de exposições nem coleções particulares que estimulassem pelo contato e divulgação das obras, o interesse pelas artes. E como tampouco possuíamos publicações especializadas, faltava-nos orientação, crítica.

Num ambiente destes, o esforço teve de ser sempre individual, o que deu lugar a um autodidatismo coletivo, fonte de ignorância de problemas fundamentais das artes e de seu conteúdo estético.

A arte moderna, que surgiu no Brasil em 1922, pelo esforço de escritores, trouxe um novo ambiente para as artes, traçando-lhes, também, um caminho seguro.

Reuniu o movimento uma minoria interessada e sensível em torno a problemas plásticos comuns e ligada ao sentido geral da arte. Esses escritores, músicos e arquitetos e artistas se aproximaram. Aportou assim o modernismo, pela primeira vez na história da arte no Brasil, uma grande inquietação, a percepção da necessidade de pesquisas e uma ligação mais íntima entre o artista e o povo, o que equivale a dizer que foram os modernistas aqueles que descobriram, artisticamente, a sua terra.

A volta de Portinari da Europa, em 1930, é o acontecimento que determina um impulso jamais experimentado pela arte brasileira. Exercendo de imediato uma enorme influência sobre os jovens, combatido violentamente pelo academicismo e pela ignorância local, vence a dificuldade em exposições sucessivas, afronta a mediocridade e o conservadorismo, respondendo com o trabalho a todas as manifestações gratuitas de opinião.

Portinari exemplifica a dignidade do trabalho artístico. Funda, na Universidade do Distrito Federal, um ateliê nos moldes do "quatrocentos" e, seis meses mais tarde, apresentava ao Brasil um numeroso grupo de jovens pintores formados dentro dos mais sólidos princípios.

Apesar desse êxito, não calaram as vozes contrárias. O momento mundial era o do Nazismo. também no Brasil repercutiu o grito de "Arte Degenerada". Todos os artistas modernos foram condenados. A escola de Portinari foi fechada. Os Estados Unidos o

receberam em uma consagração continental. Como conseqüência do estado de coisas, as novas vocações foram sufocadas. E os artistas já feitos refugiaram-se no mundo das formas abstratas.

Felizmente, um novo vento soprou sobre a face do mundo .Voltaram os artistas brasileiros ao encontro das fontes de uma verdade plástica, que é ao que aspiram todos os artistas do mundo.

A exposição que ora apresentamos ao povo argentino é uma seleção representativa das tendências da arte no Brasil. Seu conjunto revela as preocupações dominantes no campo plástico, fruto de um esforço cujo mérito é tratar de alcançar as grandes formas da arte universal. O que pode ter de incompleta esta mostra é resultado da dificuldade de comunicação em que vive o artista brasileiro; nela, sem dúvida, deve-se sentir a mensagem espiritual que quer ligar os artistas argentinos e brasileiros.

Marques Rebelo.

LISTA DAS OBRAS INCLUÍDAS NA EXPOSIÇÃO DE LA PLATA / 45

Alberto da Veiga Guignard:	1 – *Paquetá*, desenho, 40x50. 2 – *Uma família na praça*, óleo, 48x61.
Alcides da Rocha Miranda:	3 – *Mestiça*, desenho, 18x26 4 – *Índios*, desenho, 18x26. 5 – *Sertanejo*, desenho, 21x30. 6 – *Mulher com menino*, desenho, 13x21. 7 – *Figura*, desenho, 14x18.
Aldari Henriques Toledo:	8 – *Pescador*, ponta seca, 29x38. 9 – *Marilinha Thirré*, desenho, 35x46. 10 – *Jaime Martins de Almeida*, desenho, 35x46. 11 – *O servente Joaquim*, óleo, 46x56.
Cândido Portinari:	12 – *Mulher chorando*, óleo, 80x100. 13 – *Meninos brincando I*, óleo, 80x100. 14 – *Meninos brincando II*, óleo 80x100. 15 – *A barca*, ponta seca, 41x52. 16 – *Figura*, ponta seca, 29x32. 17 – *Figuras*, ponta seca, 21x28.
Carlos Leão:	18 – *Mulheres*, desenho, 26x35. 19 – *Mulheres*, desenho, 21x31. 20 – *Mulheres sentadas*, desenho, 24x32.
Clóvis Graciano	21 – *Cabeça*, óleo, 46x54. 22 – *Família*, óleo, 37x44. 23 – Gouache, 24x31. 24 – Gouache, 19x28. 25 – Gouache, 19x25. 26 – Desenho, 15x22. 27 – Desenho, 22x29. 28 – Desenho, 18x25.

	29 – Desenho, 16x21. 30 – Desenho, 19x26. 31 – Desenho, 15x23. 32 – Desenho, 20x29. 33 – Desenho, 20x29. 34 – Ponta seca, 9x12. 35 – Ponta seca, 9x12. 36 – Ponta seca, 13x14.
Djanira Gomes Pereira	37 – *Meninos da Vizinhança*, óleo, 70x100.
Emiliano Di Cavalcanti	38 – *Carnaval*, óleo, 46x65. 39 – *Mulheres*, desenho 33x44.
Hilda Campofiorito	40 – *Estivadores*, óleo, 46x55.
Iberê Camargo	41 – *Mulher de branco*, óleo, 60x70. 42 – *Auto-retrato*, óleo, 37x46. 43 – *Negra sentada*, ponta seca, 20x29.
José Alves Pedrosa	44 – *Dança*, ponta seca, 23 x 25. 45 – Esboço , desenho, 22x33. 46 – Aquarela, 33x43. 47 – Sangüínea, desenho, 33x43.
José B. Cardos Júnior	48 – *Horas de ócio*, óleo, 53x57.
José Pancetti	49 – *Paisagem*, óleo, 60x80. 50 – *Auto-retrato*, óleo, 39x55. 51 – *Menina*, óleo, 47x62. 52 – *Atelier do artista*, óleo. 53 – *Paisagem de São João Del Rei*, óleo, 37x45.
Milton Dacosta	54 – *Cena de atelier*, óleo, 23x26.

	55 – *Auto-retrato*, óleo, 40x50.
Orlando Teruz	56 – *Morro*, óleo, 65x80. 57 – *Favela*, óleo, 65x80.
Percy Melo Deane	58 – *Retrato de Elsa Proença*, óleo, 45x54. 59 – *Clementina de Vasconcelos*, óleo, 40x42. 60 – *Mãe e filha*, desenho, 16x20.
Quirino Campofiorito	61 – *Trabalhadores da estrada de ferro*, 55x65. 62 – *Garrafão verde*, óleo, 44x55. 63 – *Quarto de estudante*, 55x44.
Roberto Burle Marx	64 – *Mulheres*, óleo, 80x100. 65 – *Natureza-morta*, óleo, 80x100.
Tarsila do Amaral	66 – *Favela*, desenho, 16x22. 67 – *Favela I*, óleo, 38x46. 68 – *Favela II*, óleo, 40x50.
Tomas Santa Rosa Júnior	69 – *Carnaval*, óleo, 50x60. 70 – *O homem da cuíca*, óleo, 55x60. 71 – *Serenata*, aquarela, 24x32. 72 – *Pescadores*, aquarela, 24x32. 73 – *Catadores de papel*, aquarela, 29x40. 74 – *Espumas flutuantes*, ponta seca, 24x32. 75 – *Ahasverus*, ponta seca, 24x32. 76 – *II H.C.*, ponta seca, 24x32. 77 – *No circo*, desenho, 24x32.

William Morris e a SPAB.

Maria Lucia Bressan Pinheiro*

> O constante revolucionar da produção, a ininterrupta perturbação de todas as relações sociais, a interminável incerteza e agitação distinguem a época burguesa de todas as épocas anteriores. Todas as relações fixas, imobilizadas, com sua aura de idéias e opiniões veneráveis, são descartadas; todas as novas relações, recém-formadas, se tornam obsoletas antes que se ossifiquem. Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens são finalmente forçados a enfrentar com sentidos mais sóbrios suas reais condições de vida e sua relação com outros homens.
>
> Karl MARX, *Manifesto Comunista*.

Para falar de William Morris, não é fora de propósito começar citando Karl Marx – afinal, uma das mais conhecidas facetas do intelectual inglês é justamente sua filiação ao movimento socialista do século XIX. No entanto, esta citação do *Manifesto Comunista* é também muito adequada para nos dar uma idéia – certamente, bastante pálida – das profundas transformações culturais ocasionadas pela Revolução Industrial e o avanço do capitalismo ao longo do século XIX: transformações em cujo bojo desenvolvem-se as primeiras teorias e ações sistemáticas relativas à preservação do patrimônio.

Uma das mudanças mais imediatas e diretas, no que diz respeito ao surgimento das primeiras atitudes preservacionistas, é a gradativa dissociação entre o edifício e o solo onde foi construído, mormente em áreas urbanas, conseqüência do explosivo crescimento das cidades e de sua transformação diante das novas necessidades – habitação, escolas, hospitais, fábricas, mercados, estações ferroviárias, etc. – a serem atendidas numa escala sem precedentes, que já prefigura a sociedade de massa do século XX.

---

* Professora de História da Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP. Doutora e Mestre em Arquitetura (FAU-USP).

Os edifícios de épocas passadas, carregados do peso da tradição e costumeiramente encarados quase como uma “segunda natureza”, são subitamente despojados de sua carga simbólica e encarados como uma mercadoria igual a qualquer outra.

Esta é, certamente, a causa primeira do interesse pela preservação do patrimônio: o risco de perdê-lo. Mas o conjunto de mudanças que levaram ao surgimento das primeiras iniciativas visando à preservação do patrimônio cultural é muito mais amplo, e diz respeito à maneira de “fazer” e “pensar” a arquitetura durante o século XIX, de uma forma geral.

Ora, a esse respeito, o que caracteriza o panorama oitocentista é o gradativo colapso do sistema cultural baseado no Classicismo, o que abre espaço para a valorização de tendências arquitetônicas muito diversas.[1] A superação da hegemonia clássica – que demonstraria ainda grande longevidade no âmbito das academias – foi impulsionada por diversos fatores. Além daqueles mais gerais, magistralmente referidos por Karl Marx na citação acima, podem-se mencionar os novos horizontes culturais descortinados pelo incipiente imperialismo europeu e pelo incremento do comércio internacional, que possibilitaram o contato com civilizações exóticas: Índia, China, Egito, Arábia, etc.; ou o desenvolvimento da arqueologia, isto é, o estudo das civilizações antigas em bases científicas, a partir de seus remanescentes materiais, que se dá concomitantemente à redescoberta do passado clássico possibilitado pelo aumento da acessibilidade a regiões até então pouco exploradas, como a Grécia e as ex-províncias romanas. Assim, torna-se pouco a pouco notório que a Antigüidade Clássica, longe de ser uma idade de ouro mítica, a-histórica, é – tanto quanto outros sistemas arquitetônicos – um período histórico passível

---

[1] Prenúncios do colapso do Classicismo podem ser situados muito antes; basta pensar na discussão introduzida por Claude Perrault já na segunda metade do século XVII, distinguindo a beleza positiva (imutável, absoluta - clássica, enfim) da beleza arbitrária (em que intervém o “gosto” individual do arquiteto). V. a respeito Joseph RYKWERT, *The First Moderns*, Cambridge (MA), Londres, The MIT Press, 1983. Na Inglaterra, tais prenúncios estão ligados ao surgimento das noções de *Sublime* e *Pitoresco*, definidas por Edmund Burke em sua obra *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756). Tal como comparece na obra de Burke, “o Belo é um valor que não se refere ao intelecto e sim à esfera dos sentimentos; as proporções e a perfeição geométrica e matemática das formas não são qualidades estéticas como afirma a tradição clássica, sendo pertinentes somente à esfera lógico-intelectual. A arte, ao contrário, deve suscitar emoções, e sobretudo inspirar estupor com a variedade e a novidade”. In Luciano PATETTA, *Historia de la Arquitectura – Antologia Critica*, Madri, Celeste, 1997, p. 309. Esta, entretanto, é uma discussão que não cabe nos limites do presente trabalho.

de ser estudado cientificamente, colocando-se em dúvida, portanto, o valor normativo universal que é atribuído a seus modelos. Aqui, deve-se chamar a atenção para o fato de que os procedimentos típicos da arqueologia – estudos e medições precisos – unidos aos avanços nas técnicas de representação gráfica verificados no período viabilizam a reprodução de obras arquitetônicas em moldes fidedignos, o que terá implicações diretas na idéia de restauro – a “estranha idéia de restauro”, como diz William Morris em seu *Manifesto*.

Finalmente, deve-se mencionar o gradativo fortalecimento de uma idéia de nação (diferente de país, unidade geográfica) – implicando em um conjunto de valores e princípios compartilhados, isto é, uma identidade própria. Essa idéia, que se desenvolve paralelamente à gradual abolição das monarquias e ao fortalecimento do indivíduo enquanto sujeito histórico e político, traz em seu bojo a idéia de uma arquitetura específica, própria de cada país. E, para praticamente todos os países europeus, essa arquitetura genuinamente nacional não seria outra senão a gótica.[2] Assim, configurou-se aos poucos um antagonismo entre as formas clássicas, universalizantes, e as formas góticas, nacionais – encampadas de início por escritores e literatos, autores de romances de forte apelo à valorização de um sentimento de identidade nacional.

Essa situação adquiriu contornos específicos na Inglaterra, onde o estilo gótico – entendendo-se por isto a arquitetura da Idade Média – nunca fora verdadeiramente abandonado; sobrevivera ao longo dos séculos nas construções universitárias de Cambridge e Oxford e nas construções domésticas e rurais, além de igrejas.[3]

Eis, em poucas linhas, o contexto em que começam a ser realizadas as primeiras intervenções de cunho restaurativo em monumentos medievais na Inglaterra – atividade em que se destacou James Wyatt (1747-1830), um dos mais famosos arquitetos ingleses de seu tempo. Encarregado da restauração de monumentos ingleses de primeira grandeza, como as catedrais de Lichfield (1788), Hereford (1789), Salisbury (1789), e Durham (1791), Wyatt era considerado por alguns o *Palladio da Inglaterra*, sendo chamado por outros de *Wyatt o destruidor.*

---

[2] V. a respeito Françoise CHOAY, *A Alegoria do Patrimônio*, São Paulo, Estação Liberdade/UNESP, 2001, especialmente o Capítulo II.

[3] Este aspecto é abordado em detalhe por: L. PATETTA, *L'Architettura dell'Eclettismo: fonti, teorie, modelli 1750-1900*, Milão, Mazzota, 1975, especialmente no Cap. 5.

Tais epítetos tinham sua razão de ser, pois sua atuação nesses edifícios pautou-se pelos princípios arquitetônicos classicizantes nos quais fora formado; daí seu afã em submeter a arquitetura gótica às disciplinas da ordem e da proporção clássicas. Para conferir unidade espacial e clareza de leitura ao monumento através da abertura de perspectivas ininterruptas, Wyatt – à maneira do seu tempo – não hesitava em remover divisórias, altares, túmulos, órgãos e quaisquer outros obstáculos adicionados aos edifícios ao longo de sua história.[4] Tais procedimentos eram acompanhados da raspagem de quaisquer pinturas murais pré-existentes – procedimento denominado em inglês *scraping*.

As intervenções de Wyatt e de seus numerosos seguidores – como Sir George Gilbert Scott, um dos mais ativos arquitetos do século XIX e autor, entre centenas de outros projetos, da Estação Ferroviária de St. Pancras, em Londres – inauguraram o debate na Inglaterra sobre a restauração de monumentos, debate esse que se radicalizou na segunda metade do século XIX, com o surgimento do Movimento Anti-Restauração (*Anti-Restoration Movement*, também chamado de *Anti-Scrape Movement*) – como ficou conhecida a proposta conservativa de John Ruskin, levada adiante por William Morris. Aliás, Scott está certamente entre aqueles "homens de talento" que tanto têm contribuído para "a destruição dos antigos monumentos de arte nos últimos cinqüenta anos", citados no *Manifesto*.

As teorias e proposições que caracterizam a postura desses dois pensadores vitorianos – quase indissociáveis entre si – estão fundadas na crítica romântica da sociedade industrial colocada inicialmente por A. W. N. Pugin, impiedoso crítico das intervenções de Wyatt, porém mais conhecido por sua participação no projeto para o Palácio de

[4] Na Catedral de Salisbury, por exemplo, a intervenção de Wyatt foi dura e coerentemente criticada – em termos eminentemente arquitetônicos – pelo líder religioso John Milner, que não só condenou a violação dos túmulos removidos da nave principal, como reclamou da "destruição das proporções e da devida relação entre as diferentes partes da catedral". No trabalho de Wyatt em geral, Milner criticava a "introdução de uniformidade no edifício sagrado...reduzindo cada catedral a um único ambiente, em conformidade com o gosto atual". Cit. in Janet A. NULL, Restorers, villains, and vandals. In *Bulletin of the Association for Preservation Technology*, 1985, vol. XVII, n. 3-4, pp. 27-8.

Westminster (1836-68), juntamente com Charles Barry .[5]

Pugin associou a perda da harmonia estética, da religiosidade e do equilíbrio social vigentes – em sua visão – durante a Idade Média ao advento da civilização industrial. Profundamente católico, advogava a adoção da arquitetura gótica por considerá-la a única verdadeira, uma vez que era a expressão da verdadeira religião.

Diante da má qualidade generalizada da arte e da arquitetura oitocentistas, Pugin procurou estabelecer os verdadeiros princípios do estilo gótico – que constituiriam como que a sua alma – para nortear a produção artística do período. Em sua opinião, a única maneira de garantir o respeito a tais princípios seria a RESTAURAÇÃO dos antigos sentimentos de religiosidade católica:

> Apenas [os antigos sentimentos] podem restaurar a arquitetura ogival ao seu estado glorioso anterior; sem isso, tudo o que for feito será uma cópia insípida e sem coração, verdadeira até onde vai o mecanismo do estilo, mas totalmente desprovida daquele sentimento e emoção que distinguem o desenho antigo.[6]

Sua crítica moralista se estendia, portanto, até os detalhes construtivos das obras arquitetônicas, que deveriam ser a verdadeira expressão de uma necessidade – no caso, a exaltação da fé católica. Pugin estabeleceu, assim, uma primeira aproximação entre beleza arquitetônica e sinceridade construtiva – tanto em termos estruturais como de materiais construtivos propriamente ditos –, que tantas conseqüências teria para o posterior advento da arquitetura moderna. Afirmava que “não deve haver nenhuma característica num edifício que não seja necessária para conveniência, construção, ou propriedade”. E

---

[5] Augustus Welby Northmore Pugin (1812-52) era escritor, erudito, antiquário, arquiteto. Filho do desenhista francês Auguste Charles Pugin, emigrado para a Inglaterra durante a revolução e profundo conhecedor da arquitetura gótica, parece ter herdado estes gostos e talentos de seu pai. Pugin converteu-se ao catolicismo em 1834, chegando às raias do fanatismo. V. a respeito Kenneth CLARK, *Gothic Revival*, Londres, John Murray, 1988; também Robin MIDDELTON & David WATKIN, *Neoclassical and 19th Century Architecture*, Nova York, Rizzoli, 1993.

[6] “Tis they alone that can restore pointed architecture to its former glorious state; without it all that is done will be a tame and heartless copy, true as far as the mechanism of the style goes, but utterly wanting in that sentiment and feeling that distinguishes ancient design.” Cit. in Jukka JOKILEHTO, *A History of Architectural Conservation*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 2002, p. 111.

também: "na arquitetura pura o menor detalhe deve ter um sentido ou servir a um objetivo".[7]

A questão da ressurreição da religiosidade católica como condição imprescindível para a ressurreição da própria arquitetura gótica encontra evidentes paralelos no *Manifesto*, quando Morris menciona o "espírito vivo" dos edifícios, que é "inseparável da religião, do pensamento e dos costumes passados". Mas, entre Pugin e Morris, situa-se a indispensável contribuição teórica de John Ruskin (1819-1900), parte significativa da qual – ainda que nem sempre reconhecida – dirige-se à problemática da preservação arquitetônica. As raízes do pensamento de Ruskin encontram-se indiscutivelmente nas idéias de Pugin, embora as tenham superado largamente em profundidade e amplitude.

De fato, Ruskin afigura-se um verdadeiro humanista, no sentido de que seu interesse se dirigia a toda a realidade; dizia que "não há outra riqueza que não a vida"; o capital tem valor quando serve à vida, assim como o arado só tem valor quando trabalha a terra; uma nação é rica quando o povo é sadio e feliz.[8]

Em sua concepção, a verdadeira riqueza à disposição dos homens é constituída pelo patrimônio da arte e da natureza e, de forma geral, pela beleza, e não por bens meramente materiais. Segue-se, portanto, que proteger a beleza, presente seja na natureza, seja na obra humana, é uma ação necessária para garantir a melhor qualidade da nossa vida. Essa é a razão essencial da preservação, para Ruskin. Sua definição de restauro, tal como comparece em uma das *Sete Lâmpadas da Arquitetura* – a Lâmpada da Memória – é incisiva:

> Nem pelo público, nem por aqueles que são responsáveis por monumentos públicos, o verdadeiro sentido da palavra restauração é entendido. Significa a mais total destruição que um edifício pode sofrer; uma destruição após a qual nenhum remanescente pode ser reunido; uma destruição acompanhada de uma falsa descrição do objeto construído. Não nos deixemos enganar nesse assunto importante; é impossível, tão impossível quanto ressuscitar os mortos, restaurar qualquer coisa que tenha sido grande ou bela em arquitetura.[9]

---

[7] W.N. P. PUGIN, *True Principles of Pointed or Christian Architecture*, Londres, Bohn, 1853, p. 1.

[8] V. a respeito Roberto DI STEFANO, *John Ruskin. Interprete dell'Architettura e del Restauro*, Nápoles, Edizione Scientifiche Italiane, 1983.

[9] John RUSKIN, , *The Seven Lamps of Architecture*, Nova York, Dover, 1989, p. 194.

Outras passagens de *The Seven Lamps of Architecture* (1849) evidenciam proposições bastante inovadoras para a época quanto à noção de bem cultural – como o profundo respeito pelo seu caráter único, bem como por sua materialidade intrínseca, a ser preservada a todo custo; enfim, uma postura de auto-renúncia diante da obra de arte e de história. Ruskin está entre os primeiros a valorizar a arquitetura dita "menor" – uma postura que será sucessivamente retomada, a começar pelo próprio Morris, que atribui a "decadência da Arquitetura" ao seu "desaparecimento como arte popular", no *Manifesto*.

A seu ver, a manutenção da pátina – para Ruskin, a própria evidência, a materialização mesmo da passagem do tempo pelo edifício – constituía um dos principais aspectos a serem preservados num monumento.

De sua abordagem decorrem certos princípios eminentemente conservativos para a intervenção em edifícios históricos, como a preservação a todo custo da matéria original do monumento e manutenção de suas modificações e ampliações, bem como da pátina – a "mancha dourada do tempo", em suas palavras.[10] Coloca-se assim em primeiro plano a importância da manutenção e estabilização dos edifícios antigos, até mesmo em detrimento de sua configuração formal; pois o valor mais importante a ser preservado – as marcas de sua idade – é intrinsecamente auto-destrutivo; portanto, os edifícios estão fadados ao desaparecimento. Cabe, porém, através de manutenção e cuidados constantes, prolongar ao máximo sua existência.

Assim, Ruskin configura-se como o mentor intelectual do Movimento Anti-restauração (*Anti-scrape movement*), que advogava a conservação dos monumentos, em vez de sua restauração. É por sua causa que, na língua inglesa, a palavra "restauração" assumiu uma conotação fortemente negativa, sendo substituída por "conservação".

Por volta de 1870, as idéias de John Ruskin começam a estabelecer-se como alternativa efetiva à prática então corrente da restauração. Não por acaso, a fundação da SPAB[11] dá-se nesta mesma década, em 1877 – por iniciativa de William Morris (1834-96), cujo papel na história da arte e da arquitetura parece por vezes configurar-se como a contrapartida prática de Ruskin. Morris foi um homem polivalente: dedicou-se

[10] *Idem*, p. 187.

[11] Sigla em inglês para Society for the Protection of Ancient Buildings (Sociedade para a Proteção de Edifícios Antigos).

intensamente às artes decorativas de alto nível em sua firma Morris, Marshall, Faulkner & Co., sem descuidar de uma significativa produção teórica e literária e de um ativismo político radical. São esses aspectos, aliás – muito mais do que sua defesa apaixonada dos edifícios antigos – aqueles normalmente destacados em estudos a seu respeito.

De fato, toda a linha de interpretação do surgimento da arquitetura moderna, desenvolvida por Nikolaus Pevsner, tem seu ponto de partida diretamente vinculado à contribuição de Morris, interpretação que foi retomada por vários outros estudiosos do assunto, como Leonardo Benevolo, para quem uma possível data simbólica para marcar o início da arquitetura moderna poderia ser justamente o ano de 1862, devido à fundação da firma Morris, Faulkner, Marshall & Co.[12]

Bastante conhecidas são suas idéias relativas à arte, que ele considera "a expressão, pelo homem, de seu prazer no trabalho" e também "uma alegria para quem faz e para quem dela desfruta". A arte deve ser realizada não apenas "pelo povo" mas também "para o povo".[13] Para ele, a decadência da arte e da arquitetura no século XIX é uma conseqüência da civilização industrial, que rompeu o equilíbrio do trabalho artesanal, ocasionando a perda de identidade entre o homem e o produto de seu trabalho pela separação das diversas etapas de produção de um objeto. De uma forma geral, sua contribuição caracteriza-se pela apologia da domesticidade e do prazer no trabalho, pela valorização da atividade artesanal, pela rejeição do convencionalismo acadêmico (em geral associado ao classicismo) e pela desmistificação da atividade artística – prerrogativa de todo e qualquer indivíduo -, e conseqüente equiparação entre as belas-artes e as chamadas "artes menores"; pela defesa da integração das artes e pela busca de inspiração ornamental na natureza, à maneira dos pré-rafaelitas, com quem aliás Morris mantinha estreitos vínculos ideológicos e de amizade.

Essas noções, concretizadas na produção artística de sua firma, são recorrentes também em sua obra literária – algumas vezes sob a forma de ecos diretos de várias idéias expostas anteriormente por Ruskin, como ocorre no próprio *Manifesto*. Este documento, suscitado pela notícia de que a Abadia de Tewkesbury seria em breve restaurada por Sir

---

[12] V. a respeito: Nikolaus PEVSNER, *Os Pioneiros do Desenho Moderno*, São Paulo, Martins Fontes, 1980, pp. 42-43; Leonardo BENEVOLO, *História da Arquitetura Moderna*, São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 13.

[13] William MORRIS, *Collected Works of William Morris*, xxii, pp. 42 e 46.

George Gilbert Scott, constitui de fato uma versão objetiva e direta – como convém a um manifesto – de algumas das idéias expostas, de forma muito mais alongada e lírica, na *Lâmpada da Memória.* Morris deixa de lado a postura predominantemente moralista de Ruskin, para centrar-se na importância dos monumentos como documento histórico, cuja autenticidade é um dos principais valores a serem respeitados. Porém, todo o texto é orientado pelo Aforisma 31, de Ruskin: *A Restauração, assim chamada, é a pior forma de Destruição.* Morris também compartilha integralmente do apreço de Ruskin pela pátina – isto é, *a mancha dourada do tempo* -, à qual ele se refere, mais prosaicamente, como "aparência de antigüidade".

Mas é certamente ao enfatizar a necessidade de manutenção dos edifícios – em oposição à restauração – que Morris praticamente faz suas as palavras de Ruskin: "Cuide adequadamente de seus monumentos, e você não precisará restaurá-los"[14]; inclusive valendo-se de alguns dos exemplos por ele mencionados – o telhado com goteiras, a escora na parede inclinada.

É fácil identificar também a evidente crítica de Morris às idéias de Viollet-le-Duc, isto é, "aqueles que fazem as mudanças forjadas em nossos dias sob o nome de restauração [...] imaginando o que os primeiros construtores deveriam ou poderiam ter feito".[15]

Diante de uma contraposição tão radical às intervenções de restauração então correntes, não é de admirar que a primeira comissão da SPAB tenha sido constituída por um grupo de colaboradores muito próximos de Morris, como Philip Webb, Richard Holman Hunt e Edward Burne-Jones, aos quais logo se juntariam o próprio Ruskin e Thomas Carlyle. Porém, em um ano e meio a SPAB já contava com 300 membros, o que demonstra a disseminação relativamente rápida de suas propostas.

A atuação da sociedade em seus primórdios era eminentemente preventiva: ao ser informada, pela imprensa ou por denúncias, sobre algum edifício ameaçado de demolição ou restauração – o que, como vimos, era praticamente um sinônimo de descaracterização para seus membros – a SPAB entrava em contato com os responsáveis pela obra, expondo os objetivos da Sociedade, sua opinião a respeito da intervenção proposta, pedindo mais

---

[14] RUSKIN, *op. cit*., p. 196.

[15] Viollet-le-Duc aconselhava àqueles que fossem intervir em edifícios históricos a "colocar-se no lugar do arquiteto primitivo e supor aquilo que ele faria se, voltando ao mundo, fossem a ele colocados os programas que nos são propostos". In E. E. VIOLLET-LE-DUC, *Restauração*, São Paulo, Ateliê, 2000, p. 65.

informações e eventualmente colocando-se à disposição para fornecer gratuitamente orientação técnica. Uma má recepção a esses pedidos implicaria em uma vistoria e seu respectivo relatório, cartas para a imprensa local e nacional, organização de petições locais, e outras medidas do gênero.[16]

A atuação da sociedade concentrou-se inicialmente nas igrejas da Idade Média, mas deve-se contar entre os méritos de Morris a primeira iniciativa pela preservação de monumentos não medievais – as igrejas de Wren em Londres. Em pouco tempo, mansões senhoriais, prefeituras, castelos e muralhas também passaram a fazer parte do patrimônio de que se ocupava a SPAB. Em 1878, passaram a ser incluídos edifícios no exterior, e o *Manifesto* logo foi traduzido para o italiano, francês, alemão e flamengo. O tão eminentemente inglês *Anti-Scrape Movement* passava a constituir uma alternativa às práticas intervencionistas também no continente.

Hoje, a sociedade é parte formal do sistema inglês de planejamento territorial, e de acordo com o Town and Country Planning Act deve ser notificada a respeito de todas as intervenções a serem realizadas em edifícios listados como de interesse para preservação.[17] Na esteira das atividades desenvolvidas em âmbito estritamente privado pela SPAB, foi fundado em 1896 o National Trust, o primeiro órgão preservacionista oficial da Inglaterra. Mas a longa tradição inglesa de constituição de entidades particulares de livre associação não parece ter sido interrompida: em 1936 foi criado dentro da SPAB o Georgian Group, hoje independente; mais recentemente, em 1958, foi constituída a Victorian Society – com a participação, entre outros, do já citado historiador Nikolaus Pevsner.

---

[16] V. a respeito Jenny WEST, William Morris and the Early Years of the SPAB. In *SPAB News*, 1994, v. 15, n. 3, p. 14.

[17] Atuante até os dias de hoje, a SPAB - de acordo com informações disponíveis em seu site www.spab.org.uk – é uma entidade de utilidade pública, cujo corpo de funcionários é predominantemente voluntário, tendo por objetivo – como não poderia deixar de ser – a conservação dos bens culturais, antes que sua restauração. A SPAB fornece suporte técnico àqueles que pretendem reparar edifícios antigos e oferece estágios de treinamento técnico para arquitetos recém-formados, construtores e engenheiros civis, bem como cursos de especialização para os vários artífices de construções históricas através da William Morris Craft Fellowship. Promove também os prêmios Philip Webb, para projetos em edifícios históricos, e John Betjeman, para intervenções de conservação efetivamente realizadas – além de publicar obras técnicas e patrocinar palestras, visitas e eventos em geral.

Para finalizar, cabe destacar a grande atualidade do *Manifesto* de William Morris. Qualquer pessoa que tenha tido a oportunidade de examinar intervenções – recentes ou não – em edifícios de interesse para preservação não deve ficar surpreso ao se deparar com passagens do texto que parecem ter sido escritas tendo em vista as experiências em questão. Este alerta permanente será talvez o principal mérito de Morris – sua maior contribuição “`aqueles que vierem depois de nós”.

W. MORRIS. ***Sociedade para a Proteção de Edifícios Antigos – Manifesto*** **[1877]**[18]

Uma Sociedade que vem a público com um nome como aquele acima escrito precisa necessariamente explicar como e por que ela se propõe a proteger aqueles edifícios antigos que, para a maioria das pessoas, sem dúvida, parecem possuir tantos e tão excelentes protetores. Esta, então, é a explicação que nós oferecemos.

Indubitavelmente, nos últimos cinqüenta anos um novo interesse, quase como uma outra consciência, manifestou-se quanto aos antigos monumentos de arte; e eles tornaram-se o assunto de um dos mais interessantes estudos, e de um entusiasmo religioso, histórico, artístico, que constitui um dos indiscutíveis avanços de nosso tempo; entretanto, nós pensamos que, se o presente tratamento a eles dispensado continuar, nossos descendentes encontrá-los-ão inúteis para estudo e desencorajadores para o entusiasmo. Nós pensamos que estes últimos cinqüenta anos de conhecimento e atenção contribuíram mais para a sua destruição do que todos os séculos anteriores de revolução, violência e desrespeito.

Pois a Arquitetura, há muito decadente, desapareceu, ao menos como uma arte popular, assim que o conhecimento da arte medieval nasceu. De forma que o mundo civilizado do século XIX não possui estilo próprio entre o seu amplo conhecimento dos estilos de outros séculos. Desta carência e deste ganho surgiu nas mentes dos homens a estranha idéia da Restauração de edifícios antigos; e uma estranha e muitíssimo fatal idéia, a qual pelo seu próprio nome implica na possibilidade de remover de um edifício isto, aquilo, e aquela outra parte da sua história – isto é, de sua vida – e então suster a mão em algum ponto arbitrário, e deixá-lo ainda histórico, vivo, e até mesmo como ele foi um dia.

Antigamente este tipo de falsificação era impossível, pois faltava conhecimento aos construtores, ou talvez porque seu instinto os impedisse. Se reparos eram necessários, se a ambição ou a piedade estimulavam a mudança, tal mudança era necessariamente forjada à inconfundível maneira da época; uma igreja do século XI poderia ser aumentada ou alterada nos séculos XII, XIII, XIV, XV, XVI, ou mesmo XVII e XVIII; mas cada mudança, qualquer que fosse a história que destruísse, deixava história no lugar, e estava viva com o espírito das obras realizadas para a sua conformação. O resultado de tudo isso

[18] Tradução: Maria Lucia Bressan Pinheiro. Extraído de *Repair, not Restoration*, Londres, The Society for the Protection of Ancient Buildings, 1977. Este texto, assim como vários outros de difícil acesso constantes da bibliografia consultada, foram gentilmente cedidos pela Prof.ª Dr.ª Beatriz Mugayar Kühl.

era freqüentemente um edifício no qual as muitas alterações, embora rudes e visíveis, eram, pelo seu próprio contraste, interessantes e instrutivas e não poderiam jamais induzir ao erro. Mas aqueles que fazem as mudanças forjadas em nossos dias sob o nome de Restauração, enquanto afirmam trazer um edifício de volta à melhor época de sua história, só tem como guia seu próprio capricho individual para mostrar-lhes o que é admirável e o que é desprezível; enquanto a própria natureza das suas tarefas os compele a destruir algo e a preencher a lacuna imaginando o que os primeiros construtores deveriam ou poderiam ter feito. Ademais, durante este duplo processo de destruição e adição, toda a superfície do edifício é necessariamente alterada; de modo que a aparência de antigüidade é retirada daquelas partes velhas da construção que permanecem, e não há caiação que acalme no espectador a suspeita daquilo que pode ter sido perdido; em resumo, uma falsificação débil e sem vida é o resultado final de todo o trabalho desperdiçado.

É triste dizer que, dessa maneira, a maioria das grandes abadias, e um grande número de edifícios mais humildes, tanto na Inglaterra como no Continente, foram objeto da ocupação de, muitos deles, homens de talento e merecedores de melhor emprego, mas surdos às súplicas da poesia e da história no sentido mais alto destas palavras.

Pelos remanescentes é que nós rogamos ante nossos próprios arquitetos, ante os guardiães oficiais de edifícios, e ante o público em geral, e nós lhes suplicamos que se lembrem de quanto já se foi da religião, pensamento e costumes de tempos passados, que não serão jamais, por um consenso quase universal, RESTAURADOS; e que considerem se seria possível RESTAURAR estes edifícios, cujo espírito vivo – não será demais repetir – era uma parte inseparável daquela religião e pensamento e daqueles costumes passados. De nossa parte, nós lhes asseguramos sem medo, que de todas as RESTAURAÇÕES já realizadas, as piores significaram a retirada precipitada de algumas das mais interessantes características materiais de um edifício; enquanto as melhores encontram sua exata analogia na restauração de um quadro velho, no qual o trabalho parcialmente estragado de um antigo mestre artesão foi posto em ordem e banalizado pela mão enganosa de algum mercenário leviano e pouco original de hoje em dia. Se, para o restante, nos for solicitado que especifiquemos que espécie de quantidade de arte, estilo, ou outro interesse torna um edifício merecedor de proteção, nós respondemos, qualquer coisa que possa ser contemplada como artística, pitoresca, histórica, antiga, ou substancial: qualquer trabalho, em resumo, que pessoas educadas e sensíveis considerem digno de discussão.

É por todos esses edifícios, portanto, de todos os tempos e estilos, que nós imploramos e exortamos aqueles a quem eles estão confiados que coloquem a PROTEÇÃO no lugar da RESTAURAÇÃO, que adiem a deterioração pelo cuidado diário, que amparem uma parede perigosa ou consertem uma goteira por meios tão obviamente destinados a apoio ou cobertura, que não possam ser confundidos com qualquer outra arte, e que, sob outros aspectos, resistam a qualquer alteração tanto na estrutura quanto na ornamentação do edifício tal como ele se encontra; se ele se tornou inconveniente para seu uso presente, que erijam outro edifício em vez de mudar ou aumentar o antigo; em suma, que tratem nossos edifícios antigos como monumentos de uma arte passada, criada por costumes passados, nos quais a arte moderna não pode interferir sem destruir. Assim, e somente assim, nós escaparemos da desgraça de que a nossa erudição se transforme numa armadilha para nós; assim, e somente assim, nós poderemos proteger nossos edifícios antigos e transmiti-los instrutivos e veneráveis àqueles que vierem depois de nós.

Luiz Vicente De-Simoni e uma pequena poética da ópera em português.[*]

Paulo Mugayar Kühl[**]

Luiz Vicente De-Simoni (1782-1881) é uma figura ainda pouco estudada, talvez devido à diversidade de sua atuação e à sua extensa produção literária. Nasceu em Novi (província de Gênova) em 24 de setembro de 1792 e morreu no Rio de Janeiro em 9 de setembro de 1881. Era médico e chegou ao Brasil em 1817, trabalhando na Santa Casa de Misericórdia carioca. Em 1819 foi a Moçambique, como físico-mor e retornou ao Brasil em 1822. Foi professor de língua e literatura italiana no Colégio Pedro II, secretário da Imperial Academia de Medicina, acadêmico Concorde (Gênova), com o nome de Dermino Lubeo, membro do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro, entre outras atuações.[1] É autor de numerosas e cuidadas traduções de libretos de ópera, de traduções diversas, de poemas variados, de *Poesias em Louvor de Cantores e Cantoras insignes e notáveis*, de pareceres de

[*] Este trabalho é fruto de uma pesquisa mais ampla sobre ópera no Brasil, financiada pela FAPESP (proc. n. 99/06621-8)

[**] Professor de História da Arte do Instituto de Artes, UNICAMP. Doutor em História Social da Cultura (FFLCH-USP), Mestre em História da Arte e da Cultura (IFCH-UNICAMP).

[1] As informações sobre a vida de De-Simoni podem ser encontradas no verbete sobre o autor em A. V. A. SACRAMENTO BLAKE, *Diccionario Bibliographico Brazileiro*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1899, vol. V, pp. 473-481. O verbete também apresenta uma lista com obras de De-Simoni. O Visconde de TAUNAY (Estrangeiros illustres e prestimosos ..., *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Tomo LVIII, 1895, p. 243) afirma que a morte do autor italiano aconteceu em julho 1881. Autores posteriores que mencionam De-Simoni parecem apenas repetir as informações de Sacramento Blake. Cf. J. GALANTE DE SOUZA, *Teatro no Brasil*, Rio de Janeiro, INL, 1960, t. II, pp. 514-516; Ayres de ANDRADE, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo. 1808-1865 – Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*, Rio de Janeiro, Coleção Sala Cecília Meireles, 1967; e Carlos WEHRS, Neukomm e A. Maersch, músicos e De Simoni, libretista, precursores do nacionalismo musical brasileiro. In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 154 (380), jul./set. 1993, pp. 104-117.

censura do Conservatório Dramático, entre outros.[2] O conjunto de sua produção revela o grande interesse que o autor tinha pela literatura em geral e por libretos de ópera em particular. Neste artigo pretendemos apenas destacar sua atividade como libretista e tradutor (de libretos, mas também de poesias variadas), para compreendermos alguns elementos contidos no prefácio ao libreto de *Marília de Itamaracá* (1854), o qual pode ser encarado como uma pequena poética da ópera em português.

Il Gran Califfo di Bagdad é sua primeira obra publicada e baseada, segundo o autor, em um original espanhol.[3] A música é de Pablo Rosquellas e a ópera começou a ser apresentada em 1819. É importante ressaltar que, além da escolha do tema da peça, a proposta era escrever uma obra em italiano, não em português, nem em espanhol, indicando assim o gosto predominante pelas óperas italianas no Brasil do início do século XIX. Do mesmo modo, o libretista não se contentou com uma simples tradução, transformando o original em um ato em um drama em dois atos, desejando assim conferir mais dignidade ao novo texto escrito.[4] Na tradição operística, a referência mais imediata é a ópera *Le Calife de Bagdad*, de A. Boieldieu, com texto de Saint-Just, apresentada pela primeira vez em Paris em setembro de 1800 com grande sucesso.[5] A ópera já havia sido usada como fonte por Manuel Garcia para compor seu *Il Califfo di Bagdad*, com texto de Andrea Leone Tottola, em dois atos, que estreou em Nápoles em 1813, permanecendo no

[2] Os manuscritos encontram-se na Divisão de Manuscritos da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. (Documentos do Conservatório Dramático Brasileiro, Papéis diversos de L. V. De-Simoni).

[3] *Il Grand Califfo di Bagdad*, dramma semi-giocoso, Rio de Janeiro, Impressão Régia, s/d. Na p. 5, lê-se: "Desejando Paulo Rosquellas, no dia do seu benefício, oferecer ao público no teatro desta corte do Brasil uma peça em música de sua composição, e, conhecendo a aceitação que tem havido na França e na Espanha a pequena farsa intitulada *O Grande Califa de Bagdad*, pediu-me para esse fim que eu lhe vertesse em italiano a dita farsa, que ele tinha em prosa espanhola, misturada com poucos versos em um só ato." O original espanhol não foi localizado até o momento.

[4] Na mesma p. 5, De-Simoni escreve: "Considerando eu que o trabalhar sobre peças já publicadas não seria glória nem para o poeta, nem para o músico, aconselhei-o, para dar uma novidade tanto à poesia como à música, a reduzir a farsa em drama formal de dous atos, não tirando do livro espanhol senão o puro argumento. Anuindo ele às minhas idéias, formei o presente drama absolutamente diferente de todos os outros já representados e novo no seu encadeamento como nas expressões."

[5] *Le Calife de Bagdad*, opéra en un acte. In C. G. d'Aucourt de SAINT-JUST, *Essais littéraires de Saint-Just*, Paris, Le Normant Père, 1826, t. II, pp. 225-292.

repertório até 1814.[6] É importante notar que já em 1819, De-Simoni procurava criar um libreto em italiano, demonstrando algum conhecimento das tradições próprias do gênero, uma vez que procede a uma adaptação de um original francês, que seguia um modelo completamente diferente, ao gosto italiano. A tradução para o português é toda em prosa, o que destoa daquelas "homeométricas" realizadas posteriormente em diversos libretos de ópera.

A lista de traduções e adaptações de autoria de De-Simoni é demasiado extensa para ser transcrita aqui, e, ao percorrer o índice de textos de sua autoria na Biblioteca Nacional, tem-se a impressão de que ele se dedicava incansavelmente à tradução de libretos. As principais óperas, dos mais diversos compositores e libretistas italianos passaram por suas mãos no momento da tradução do libreto, o que indica seu interesse inesgotável pela tarefa. O conjunto de sua produção, enquanto tradutor, revela igualmente uma preocupação em preservar a métrica dos originais italianos, respeitando uma importante convenção do teatro de ópera italiano, a saber, a escrita do libreto em versos. Certamente o ofício de libretista lhe era caro, mesmo reconhecendo as dificuldades próprias do trabalho. Em um trecho de um texto inserido em *Marília de Itamaracá*, o autor faz suas considerações sobre o a escrita de libretos e as dificuldades advindas de tal tarefa:

> [...] Em geral é difícil e quase impossível, nas óperas líricas, principalmente segundo o sistema musical moderno, que mal tolera e quase exclui os recitativos, o desenvolver bem os caracteres; porque o escritor poético acha-se dentro de uma estacada tão limitada e em tal aperto, que quase não tem espaço onde mover-se e desenvolver o seu plano. Todos os dramas líricos ressentem-se deste aperto e neles, portanto, os caracteres são, em geral, quase esboçados. Nós, apesar de nos ter [sic] afastado um pouco da vereda geralmente seguida a tal respeito, não podemos forrar-nos inteiramente de tal aperto e de todos os seus inconvenientes. Contudo julgamos ter feito quanto nos era possível na nossa situação e, dado prova de quanto sentimos a necessidade de libertar o drama lírico da vergonhosa sujeição a que o tem reduzido o despotismo e capricho dos mestres compositores de música, dos cantores e do mesmo público, esforçando-nos para levantá-lo do acanhamento e objeção a que ele está reduzido, principalmente no país que, possuindo para ele a melhor das línguas, sofre que esta e suas belezas sejam o que menos e até nada brilhem no grande aparato dos seus espetáculos teatrais, sendo nestes, às vezes, a música mais bela e sublime assentada sobre libretos os mais

[6] Cf. J. RADOMSKI, *Manuel García (1775-1832). Chronicle of the Life of a* bel canto *Tenor at the Dawn of Romanticism*, Oxford Univ. Press, 2000, pp. 107-110 e 140-141. Não se sabe se De-Simoni conhecia esta obra; o libreto brasileiro é, de fato, muito próximo do texto de Saint-Just.

> miseráveis e com enredos tão absurdos, que não têm senso comum e fazem a vergonha do seu teatro lírico. [...][7]

Queixar-se da subserviência do texto com relação à música ou ao espetáculo não é uma novidade na tradição de escritos teóricos sobre ópera. Trata-se, de fato, de uma queixa perene e constante em toda a história da reflexão sobre espetáculos musicados. De-Simoni é, assim, um partidário do valor fundamental do texto, e seu empenho na criação e na tradução de libretos pode ser entendido como uma tomada de posição contra a desvalorização da importância do texto.

A ópera *Marília de Itamaracá* estava pronta já em 1854, com música de Adolfo Maersch, mas nunca foi apresentada em sua íntegra. Ayres de Andrade informa que uma apresentação da abertura aconteceu em 3 de agosto de 1855, no Teatro Lírico Fluminense.[8] A ópera é considerada como a pioneira em idioma nacional, com tema brasileiro, ainda que Correa de Azevedo a desqualifique como ópera "nacional", pelo fato de o libretista ser italiano e o compositor, alemão.[9] O prefácio da *Marília de Itamaracá* traz algumas reflexões sobre libretos de ópera. Não se trata, obviamente, de uma discussão longa, mas é possível destacar algumas idéias caras ao autor: 1) a importância da escolha do tema, no caso, histórico e brasileiro; 2) a relação estreita com o compositor, indicando a proposta de uma criação que satisfizesse as aspirações artísticas de ambos. É a partir dessa preocupação que devemos entender a necessidade de publicação do libreto, mesmo contendo trechos que não foram musicados; 3) daí surgem também os problemas específicos da escrita de textos para música e as necessidades de transformação do conjunto da ação, para que a música possa cumprir seu papel; 4) a duração do espetáculo seria muito longa e o autor chega a

---

7 *Marília de Itamaracá*, Rio de Janeiro, Emp. Typ. Dous de Dezembro, 1854, pp. 210-211.

8 *Op. Cit*., vol. II, p. 86. O autor também informa que existe uma redução para canto e piano, "com os principais trechos". A Escola Nacional de Música possui provavelmente o original da ópera.

9 "Durante esse período fizeram-se, é verdade, algumas tentativas de ópera brasileira; brasileiros não eram, porém, os seus autores. Em 1854, no Teatro Lírico Fluminense, subia à cena a ópera *Marília de Itamaracá ou a Donzela da mangueira*, libreto de Luiz Vicente De Simoni (italiano), música de Adolfo Maersch (Alemão), ambos fixados no Brasil." L. H. CORREA DE AZEVEDO, *Relação das óperas de autores brasileiros*, Rio de Janeiro, Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938, p. 16.

sugerir a divisão da apresentação em duas noites, além de propor igualmente a utilização de dois grupos de cantores, de modo a garantir a verossimilhança de um espetáculo cuja ação abrangia um intervalo de 22 anos[10]; 5) o autor procura apontar as diferenças do uso de versos em português e italiano. O libreto é bilíngüe e De-Simoni afirma que escreveu os diversos trechos ora em uma língua, ora em outra, procedendo em seguida à tradução. Indica ainda algumas ousadias no uso de determinados versos; 6) o texto termina com algumas reflexões sobre o que seria "nacional" na obra e o autor tece algumas reflexões patrióticas sobre o país.

Como poderá ser depreendido a partir da leitura, o prefácio tenta sistematizar, ainda que timidamente, algumas reflexões do autor sobre a ópera. Trata-se, contudo, do primeiro texto no Brasil que aborda tais questões. Reflexões sobre ópera na tradição luso-brasileira são raras, mesmo se pensarmos em Portugal no século XVIII.[11] No Brasil, a polêmica em torno do *Juramento dos Numes* é um caso que destoa do desinteresse teórica pela ópera.

Para o leitor moderno, a disputa em torno do *Juramento dos Numes* pode parecer um tanto supérflua, lembrando mais uma rixa pessoal que se processa através de um debate teórico. Ayres de Andrade não deu grande atenção ao episódio, lembrando apenas o alvoroço na época das publicações.[12] A polêmica gira em torno do libreto de *O Juramento dos Numes* (texto de Gastão Fausto da Câmara Coutinho, música de Bernardo José de Souza e Queirós), espetáculo apresentado na inauguração do Teatro São João em 12 de outubro de 1813, antes da peça *O combate do Vimeiro*. O texto apresenta um pequeno prólogo, que será criticado pelo redator do *Patriota*[13]; Câmara Coutinho responderá às acusações e críticas através de uma publicação intitulada *Resposta defensiva e analítica à censura que o redator do Patriota fez ao drama intitulado* O Juramento dos Numes.[14] O redator do *Patriota*, M. F. de

---

[10] Vale lembrar que o autor não é um defensor do naturalismo nas representações artísticas, como pode ser lido na p. 200 do libreto.

[11] Exceção é o texto de Bernardo Francisco de Lima: *Il Trascurato, dramma giocoso per musica* [...] *Extracto desta opera com reflexoens sobre os Dramas em musica*. In *Gazeta Litteraria*, Julho de 1762, pp. 96-109., transcrito em Manuel Carlos de BRITO, *Opera in Portugal in the Eighteenth-Century*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1989, pp. 183-190.

[12] "Por uns dias *O Juramento dos Numes* agitou os meios intelectuais da cidade, suscitando uma discussão meramente platônica sobre a sua forma poética." Vol. I, p. 112.

[13] Segunda subscrição, n° 4, outubro de 1813, pp. 93-94.

[14] Rio de Janeiro, Impressão Régia, 1813.

Araújo Guimarães, volta à carga com um *Exame da resposta defensiva e analítica à censura que o redator do Patriota fez ao drama intititulado* o Juramento dos Numes, *&c.*[15], que por sua vez será respondido com mais uma publicação de Câmara Coutinho, em 1814.[16] A última informação de que temos notícia é uma resposta indireta do redator do *Patriota* que se limitou a fazer uma irônica citação de Pope.[17]

O exame do conteúdo de toda a polêmica revela que, na verdade, a preocupação de ambos os envolvidos era muito menos a discussão da ópera, enquanto espetáculo, do que a troca de acusações mútuas, pessoais ou poéticas. Isso não constitui uma exceção no pensamento sobre ópera: o fio condutor da maior parte da crítica é sempre pautado nas poética tradicionais, advindo daí a dificuldade em se pensar a ópera (o texto para música e o espetáculo).

Desse modo, o prefácio de De-Simoni surge como uma primeira tentativa de pensar-se o libreto, na qual o autor aponta problemas, dificuldades e algumas soluções. O texto torna-se mais interessante, justamente por vir de alguém intimamente ligado aos libretos, realizando uma ligação entre os procedimentos italianos e aqueles em português.

***

Na transcrição, uniformizamos a ortografia e a pontuação segundo as regras atuais. Palavras que não estão mais em uso, ou mesmo que não têm registro em dicionários, como *espartito*, foram mantidas. Os nomes próprios estão grafados segundo o uso corrente; os prenomes foram mantidos como aparecem nos originais. As notas do editor estão indicadas como *N. do E.*

[15] Terceira subscrição, n° 1, janeiro e fevereiro de 1814, p. 63-92.

[16] *Recenseamento ao pseudo-exame que o redator do Patriota fez à Resposta defensiva e analítica do autor do* Juramento dos Numes [...], Rio de Janeiro, Impressão Régia, 1814.

[17] "There is a woman's war declar'd against me by a certain Lord: his weapons are the same, which women and children use, a pin to scratch, and a squirt to bespatter, &c." Pope's Letters, vol. 3, Letter 70. *Patriota*, Terceira subscrição, n° 5, setembro-outubro de 1814, p. 110.

Marília de Itamaracá ou A Donzela da Mangueira

Drama lírico em 4 atos pelo Dr. Luiz Vicente De-Simoni
Posto em Música pelo Sr. Adolpho Maersch
Para ser representado no Teatro Provisório do Rio de Janeiro.
Com aditamento de um ato intermédio, por ora, só destinado para ser lido.
Rio de Janeiro, Emp. Typ. Dous de Dezembro – de P. Brito, impressor da Casa Imperial, 1854

[...]
AOS LEITORES

O assunto deste drama é tirado de uma legenda em que vem referido um fato tradicional, acontecido no século XVII em uma das ilhas da costa da província de Pernambuco, e cuja memória é ligada à existência, também tradicional, de uma antiga mangueira monumental, que, na dita ilha, por muitos anos, o recordou à posteridade daquela época com o seu velho tronco e copados ramos, e depois com o seu nome, que até os nossos dias ficou à localidade aonde ela existiu. Essa legenda manuscrita nos foi remetida, por cópia, no ano próximo passado, pelo empresário, que nessa época tinha a seu cargo o Teatro Provisório, e os espetáculos da Companhia Lírica Italiana, que ali funcionava[18]: e esta remessa nos foi feita convidando-nos a compormos sobre esse fato uma peça lírica, para a cena do dito teatro, e a entregarmos o nosso trabalho ao hábil mestre compositor de música, que desta se encarregava. Prestando-nos a esse convite, escrevemos o presente libreto; no qual, em um drama lírico, abrangemos todos os fatos mencionados na dita legenda, ornando e aumentando a ação cênica deste [II] com outros de nossa imaginação e lembrança, que nos pareceram apropriados ou convinháveis para a tornar mais interessante e aceita. Neste trabalho, sempre andamos de combinação e acordo com o dito mestre, afim de oferecermos ao público teatral desta capital um espetáculo lírico que pudesse agradar-lhe ou merecer ao menos sua benigna indulgência. Prestamo-nos, portanto, muitas vezes às exigências do Sr. Maersch, e sempre que elas não prejudicavam ao nosso plano e aos nossos fitos poéticos, conservando porém sempre a nossa independência de escritor poético em tudo aquilo em que nos pareceu não dever nem poder sacrificá-la. Pelos mesmos princípios por que quisemos conservar a nossa, não

[18] O Ilmo. Sr. Comendador João Caetano dos Santos.

quisemos tolher a independência do escritor musical, ao qual deixamos a plena liberdade de omitir e cortar na execução do seu trabalho o que bem lhe parecesse, com a condição de o libreto ser publicado tal e qual nós o compusemos, ou consentíssemos que se publicasse; marcando-se com aspas ou vírgulas à margem os versos e trechos que não fossem compreendidos no seu espartito [sic].

Valendo-se desta concessão, o referido Mestre, com o fito de satisfazer às exigências da brevidade e a várias considerações, deixou de abranger no seu trabalho musical vários versos e trechos que lhe não pareceram essenciais à ação cênica, ou que ele julgou não convinham ao seu plano de música, ou poderiam prejudicar ao efeito geral e parcial da peça lírica, por circunstâncias especiais do nosso teatro; mas que, apesar disso, nós, julgando-os necessários ou convenientes para a peça poética, conservamos e publicamos neste libreto, com as ditas aspas ou vírgulas marginais, pelas quais o leitor ficará sabendo que eles não foram postos em música, nem se cantam na peça lírica da atualidade.

Uma das exigências do Mestre compositor musical foi a [III] de escrevermos o drama em quatro atos, e a ela nos prestamos e satisfizemos, compreendendo em quatro atos todos os fatos da legenda que nos forneceu o assunto do drama, ficando assim neles a ação cênica suficientemente desenvolvida e completa para um espetáculo lírico, com um enredo simples e natural; não obrigando-o assim a estender o seu trabalho musical além dos ditos quatro atos. Mas, com isto, não renunciamos ao direito e faculdade que tínhamos, como escritor poético, de ampliarmos depois o nosso trabalho e oferecê-lo neste estado a um círculo de leitores ainda mais amplo que o da sala do espetáculo lírico; e como, nos ditos quatro atos, não podemos expor inteiramente o plano todo do nosso drama, tal qual o havíamos ideado em nossa imaginação, nem desenvolver neles plenamente os caracteres e idéias que a este respeito nos haviam ocorrido à lembrança, resolvemo-nos a compor um *ato intermédio*, por ora unicamente destinado e reservado para os leitores, fora do tempo da representação cênica.

Esse *ato intermédio*, que inserimos neste libreto no seu lugar competente, poderá para o futuro ser posto em música e representado com os outros, sem inconveniente algum; quando se adote o expediente de dividir a representação do drama em duas noites, uma para cada uma das duas épocas em que ele se acha dividido; ou quando, querendo o nosso público teatral ter suficiente paciência, como muitas vezes tem tido, de prestar-se a assistir espetáculos que excedam à meia-noite, se adote outro expediente: o de fazer representar o drama por um pessoal de atores e cantores duplicado; sendo então os papéis nos atos da

segunda época desempenhados por atores e cantores diferentes dos da primeira, no que haveria a vantagem de uma diferença notável e real, que naturalmente deve existir entre o aspecto das personagens das duas épocas, separadas pelo grande intervalo de [IV] 22 anos; e principalmente quando se encarregassem os papéis das da primeira época aos atores e cantores de mais baixa estatura, que melhor poderiam representar os dois amantes na sua idade de 15 para 16 anos. Todos facilmente convirão acerca da quase absoluta impossibilidade de obter-se isso ao ponto de causar suficiente ilusão só com a unidade de atores para ambas as épocas; sendo este um dos grandes inconvenientes a que vão expostas as peças teatrais, cuja ação tem tão grandes intervalos de tempo decorrido entre os vários fatos que nela se passam, inconveniente este que não pudemos evitar neste drama, cujo assunto, que não foi de nossa escolha, é tal de per si mesmo que não é possível tratá-lo sem esse grande intervalo; e poderia alegar-se como uma das provas favoráveis à nova escola ultra-romântica e contrária aos restritos e rigorosos princípios da velha escola clássica.

As diferentes cenas e trechos deste drama foram por nós compostos primeiramente ora em italiano, ora em português, fazendo depois a versão para a outra língua. Deixamos à perspicácia dos leitores o adivinharem em qual das duas línguas foi cada um deles primeiramente escrito.

Julgamos que o grande parentesco e a quase perfeita igualdade nas vantagens respectivas que cada uma destas duas línguas tem, considerada comparativamente com a outra a respeito da metrificação, não poderá ser melhor demonstrada com o fato do que ela o ficará pelo presente drama, em que ambas estão postas a par e andam lutando com igual facilidade, fluência e sucesso em todos os metros desde o verso quinário até o hendecassílabo, nas três espécies de cada verso determinadas pela terminação; e guardando sempre a regularidade da mesma acentuação predominante em cada verso da mesma estrofe, tão conveniente e necessária para o comum acordo do ritmo musical com o [V] ritmo métrico, como têm reconhecido e guardam geralmente os versificadores italianos nas peças propriamente líricas e destinadas para o canto.

No 1º coro do 3º ato[19], verão as pessoas do país e de Portugal a facilidade com que a sua língua nacional se presta para o verso novenário[20] tão usado pelos franceses, mas

[19] *N. do E.*: "Signor, che del cielo / Senhor, que do céu", um senário. O autor refere-se ao coro do ato intermediário (coro religioso interno): "La nostra fè, Signor, proteggi / A nossa fé, Senhor, protege".

[20] Estamos persuadido [sic] de que toda nomenclatura a respeito das várias espécies de verso em português, espanhol, italiano e francês, que não esteja baseada no número das sílabas, é anti-sistemática e viciosa, por ser

quase desconhecido entre os escritores de versos brasileiros e portugueses, e tão pouco usado entre os mesmos italianos, que, em tantas peças líricas teatrais por nós traduzidas neste país, só o encontramos empregado em um dos coros do *Bravo de Veneza*, que traduzimos então no mesmo metro, sendo portanto esta a segunda vez que nós o apresentamos na língua deste país aos nossos leitores.

[VI] Os italianos, nossos patrícios, acharão também neste drama, no seu idioma natal, uma pequena novidade, a respeito de uma qualidade de versos otonários de que eles não usam e de que muito usam os brasileiros e portugueses; falamos dos versos de oito sílabas, que têm o acento predominante sobre a 4ª sílaba. Os italianos, extremamente sensíveis à perturbação que estes versos causam na cadência rítmica, quando eles concorrem na mesma estrofe com os versos otonários, que têm o acento predominante na 3ª e que são mais cadentes e melhor se prestam para a música, os baniram inteiramente das suas poesias líricas, a ponto tal que o célebre Orlandini, na sua *Dottrina musicale*[21], falando de todas as qualidades de versos que se usam no drama lírico e da sua acentuação, e admitindo várias acentuações a respeito de cada uma das outras espécies de verso, só admite para o otonário a acentuação sobre a 3ª sílaba. O espírito de justiça e imparcialidade, que em tudo nos guia, nos leva neste caso a declarar-nos francamente contra esta exclusão absoluta e mesquinha limitação a uma só espécie deste verso otonário; pois que os versos otonários acentuados sobre a 4ª não deixam de ser harmoniosos, cadentes e cantáveis, e têm

---

falta de clareza, difícil de aprender-se e conservar-se na memória e sujeita a confusão. Portanto abrimos mão dela, deixando-a entre as antigualhas sem uso, e adotando a este respeito a nomenclatura italiana e francesa, plenamente aplicável ao português e espanhol, por terem todas estas quatro línguas meridionais da Europa um sistema de metrificação semelhante, baseado no mesmo princípio, que é o do número das sílabas e da acentuação predominante. Para esta nomenclatura pode-se empregar com igual vantagem denominações tiradas da língua grega ou da latina. Os italianos servem-se das primeiras unicamente para os versos de 2, 3, 10 e 11 sílabas denominando-os portanto, *dissílabos*, *trissílabos*, *decassílabos* e *hendecassílabos*; para os outros servem-se das denominações latinas, e chamam aos versos *quaternários* ou *quadrissílabos*, *quinários*, *senários*, *setenários*, *otonários* e *novenários*, segundo o número de suas sílabas. O mesmo fazem os franceses, exceto a respeito do seu verso *heróico* ou *alexandrino*, que os italianos chamam também *martelliano*, por haver sido usado pelo Martelli. Este, propriamente falando, não é senão a reunião de dois setenários, inteiros ou truncados, assim como o verso de 12 sílabas português e italiano, que era denominado de I, outra coisa não é senão a reunião de dois versos senários. A estas qualidades de versos conviria dar mais propriamente o nome de *biversos* ou *bicarmes*, com o competente adjetivo relativo ao número das sílabas.

[21] *N. do E.*: Cesare ORLANDINI, *Dottrina musicale*, Bolonha, Jacopo Marsigli, 1844.

realmente certa graça, principalmente para o romance, quando empregados com a cautela de não os misturar, como fazem os portugueses e brasileiros, com outros de acentuação diferente, cautela de per si só bastante para evitar o inconveniente que os italianos quiseram prevenir com a sua exclusão absoluta, caindo assim eles em um defeito, para evitar o outro. A *História da Mangueira do Amor*, que vem no 4º ato deste drama[22], provará evidentemente, pelo fato, aos nossos patrícios na sua língua, a verdade do que asseveramos; e ao mesmo tempo lhes exibirá um exemplo de versificação lírica perfeitamente igual à outra de cunho português e brasileiro, [VII] menos a tal mistura que, para ouvidos italianos e perfeitamente musicais, seria horrível e insuportável. Por eles e pelo que acabamos de dizer verão os brasileiros e portugueses que os princípios que nos levam a ousarmos lhes propor e inculcar alguma mudança e novidade são os mesmos que nos animam para com os nossos mesmos patrícios; e que nisto seguimos a máxima: que o bom e verdadeiro patriotismo não consiste em viver cega e obstinadamente aferrado aos usos e costumes de seu país, repelindo como o selvagem toda inovação, melhoramento e progresso, mas sim, em respeitar e conservar do seu país o que é bom e realmente útil e em aproveitar dos outros o que realmente também o é.

Para que o nosso trabalho (ainda que mui longe da perfeição possível, e especialmente daquela a que poderia chegar quando saísse de talentos mais jovens e vigorosos que o de um sexagenário, e principalmente dos que chuparam com o leite a língua nacional do país desde o berço em que nasceram) possa melhor aproveitar aos nossos leitores, adotamos o costume francês de indicar no libreto as diferentes peças musicais, como sejam árias, duetos, tercetos, quartetos, romances, etc.; o que não só facilitará a compreensão do espetáculo lírico, senão também poderá servir-lhes de exemplar para a composição das melhores peças líricas dessas diferentes espécies na sua língua materna; pois que nós, escrevendo, não somos levados só pelo amor próprio e pelo desejo de adquirirmos glória, mas sim, pelo de sermos úteis e de ver os nossos esforços para este fim coroados de algum feliz resultado; pois que *nisi utile est quod facimus, stulta est gloria.*

[22] Cantada por Marília, em quatro estrofes de seis versos (“Trent’anni or son che piantammo / Trint’anos há que plantamos”), pp. 164-165 do libreto.

É esta a segunda vez, que nos cabe a ocasião e honra de escrevermos um libreto de ópera para o teatro lírico [VIII] desta capital[23]; aonde, há 34 anos, (em 1820)[24] sob o reinado de El-Rei D. João VI, representou-se no Real Teatro de S. João (hoje de S. Pedro) um drama jocoso em dois atos intitulado *O Califa de Bagdá*, com música de Paulo Rosquellas, ator espanhol e tenor da companhia lírica italiana do mesmo teatro naquele tempo; drama cujo libreto, a instâncias do mesmo Rosquellas, foi por nós escrito e foi publicado depois na ocasião da representação, com uma tradução em prosa ao lado, na tipografia nacional. Dele existe ainda um exemplar na Biblioteca Nacional, e se acha registrado no catálogo desta, na classe da letra L, sob o nosso nome de Acadêmico Concorde de *Dermino Lubéo.* Esse drama cuja representação não tivemos o gosto de ver, por ter ele ido à cena estando nós exercendo o cargo de Físico-Mor na cidade e província de Moçambique, foi aqui muito aceito e teve muitas representações; e também as teve em Montevidéu, para onde o autor da música levou e fez executar a sua partitura.

Essa ópera nada tinha de nacional brasileiro senão o lugar aonde ela nascia, porque, além de ambos os autores, poeta e músico, serem estrangeiros, também o eram o assunto e as personagens; e não apresentava portanto à idéia e coração dos brasileiros e portugueses um interesse especial que falasse aos seus sentimentos nacionais e patrióticos. A presente porém, se, quanto aos seus autores, se acha nas mesmas circunstâncias daquela, assim não é quanto ao seu assunto e às suas personagens, que todas são brasileiras e portuguesas; e sobretudo quanto ao fato tradicional sobre que ele versa, e aos sentimentos e entusiasmo patriótico que nela jogam em cena.

[IX] Lisonjeamo-nos portanto de que, se não outras, ao menos estas qualidades, e a circunstância de ser obra feita no país, a recomendem à atenção e benignidade dos leitores e espectadores cordatos, dos quais tão somente, e não do mais, ambicionamos o conceito e

[23] Não compreendemos neste gênero de peças a cantata da *Harmonia Celeste no Brasil*, posta em música pelo Sr. Gianini [sic], e representada em 2 de dezembro de 1851 no Teatro da Praia de D. Manoel, apesar de ela constituir um longo ato.

[24] *N. do E.*: Trata-se, provavelmente, de um equívoco do autor. O libreto de *Il Gran Califfo di Bagdad* não traz a data de publicação, mas Ludwig von Rango, na carta nº 21, do Rio de Janeiro, datada de 21/12/1819, afirma: "*Tancredo*, um fragmento da *Caça de Henrique IV*, o *Califa de Bagdad* e outras óperas conhecidas são exibidas, mas mutiladas e desfiguradas" (Rango chegou ao Brasil em 07/10/1819). L. von Cf. RANGO, *Diário de Minha Viagem até o Rio de Janeiro no Brasil e volta, nos anos de 1819 e 1820*, Leipzig, Baumberger, 1821. In *Rio de janeiro visto por dois prussianos em 1819*, São Paulo, Nacional, 1966, p. 145.

a indulgência. Contamos com a fortuna de que esta gente, única digna e capaz de julgar sem prevenção e com justiça, pondo-se ao uníssono com a Constituição do Império, que considera como nacionais e brasileiros os indivíduos nascidos no território do Brasil, qualquer que seja a sua origem e casta, só pelo simples fato de terem o seu nascimento no país, não deixará de olhar e haver como nacional e brasileiro o que, nesta ocasião, é feito aqui no país, por um desejo sincero de agradar e ser útil a este, e de concorrer por algum modo para os progressos e glória dele, do seu teatro lírico, e da sua língua, à qual, por todos os esforços possíveis à nossa mui limitada capacidade, diligenciamos pôr e mostrar, pelo fato, evidentemente ao nível da que, por juízo geral incontroverso, é havida como a mais apta e prestável para o canto.

Rio de Janeiro, 29 de março de 1854. *Dr. L. V. De-Simoni.*

Documentação musical catedralícia na Coleção Eclesiástica do Arquivo Nacional (Rio de Janeiro - RJ).

Paulo Castagna*

A. Introdução.

A Coleção Eclesiástica, do Arquivo Nacional, é constituída de vários fundos, que possuem em comum a característica de conterem documentação sobre a atividade eclesiástica brasileira. Essa coleção começou a ser catalogada na década de 1910 e o trabalho estendeu-se pelas décadas seguintes, envolvendo várias equipes. O catálogo foi elaborado a partir do critério onomástico, registrando-se em uma ficha cada nome mencionado em cada documento, com a indicação de seu código. A evolução da caligrafia e mesmo dos tipos datilográficos utilizados em tais fichas sugere que o trabalho estendeu-se até por volta da década de 1960.

Infelizmente, muitos dos códigos originalmente atribuídos aos documentos da Coleção Eclesiástica foram alterados e às vezes sua localização não é uma tarefa simples. Por essa razão, é importante considerar que nem todos os códigos aqui citados podem ser atuais, necessitando serem conferidos nas tabelas de equivalência e mesmo diretamente nos pacotes do Arquivo Nacional para sua localização.

Nesta pesquisa foram integralmente consultadas as cerca de 30.000 fichas, dispostas em oito gavetas do fichário F-73, com duas fileiras de fichas para cada gaveta, totalizando cerca de 11 metros lineares de fichas consultadas. O trabalho foi realizado com recursos próprios e sem financiamento específico em três visitas, nos meses de abril, maio e julho de 2004, totalizando cerca de 80 horas de trabalho em 10 dias. Foram registradas, de forma resumida, somente as informações ligadas à prática musical referentes a cada nome registrado nas fichas, não sendo incluídas outras informações que não aquelas diretamente relacionadas à prática musical. Os códigos transcritos são exclusivamente aqueles que

---

* Professor de História da Música do Instituto de Artes do Planalto (UNESP). Doutor em História Social da Cultura (USP) e Mestre em Artes (USP).

constam nas fichas, os quais necessitam ser previamente conferidos antes da consulta, pelas razões acima expostas.

Terminada a transcrição, as informações foram digitadas e dispostas por catedral, em ordem alfabética de prenome. Estão aqui apresentadas, em forma de tabela, o assunto resumido de cada documento, seu código e as datas que constam na respectiva ficha. Tais datas ora referem-se especificamente ao documento em questão, ora ao grupo ao qual pertence o respectivo documento, sendo necessário sua consulta para se conhecer a data precisa. Não sendo este o objetivo do presente trabalho, as datas foram transcritas tal como encontradas nas fichas da Coleção Eclesiástica.

A documentação contém grande quantidade de registros ligados à prática musical catedralícia brasileira, como petições ou nomeações de pessoas para cargos com funções musicais (chantres, mestres da capela, capelães, moços do coro, organistas e músicos), em um total de 586 itens, sendo 61% referentes à Catedral e Capela Imperial do Rio de Janeiro e 23% referentes à Catedral de São Paulo. Os restantes 16% referem-se às catedrais de Salvador, Olinda, São Luís, Belém, Mariana, Cuiabá e Goiás.

Relacionando-se os dados obtidos às datas de criação das dioceses brasileiras que existiram até o final do século XIX, percebe-se que somente foi contemplada, na Coleção Eclesiástica, a prática musical referente às dioceses criadas até 1826 (item B). A grande maioria das informações presentes nessa coleção foi registrada no período imperial (1822-1889) e um único códice (n.455) contém registros do século XVIII (mais precisamente 1746 e 1747) referentes à prática musical.

Não é totalmente clara a desproporção que existe na origem geográfica das informações, mas é preciso considerar que o Arquivo Nacional recebeu documentação principalmente ministerial, contendo informações sobre a atividade eclesiástica principalmente registradas em códices ou documentos enviados ao governo. São, portanto, incomuns, no Arquivo Nacional, os códices ou documentos estritamente eclesiásticos, já que estes são normalmente arquivados nas cúrias das respectivas dioceses.

Assim, a pequena quantidade de informações encontradas na Coleção Eclesiástica sobre a prática musical em catedrais como as de São Luís, Belém, Mariana e Cuiabá não significa que a documentação arquivada nas cúrias de suas atuais arquidioceses não contenha um número bem mais expressivo de dados do que aquele que consta no Arquivo Nacional. Espera-se, portanto, que este trabalho possa estimular o desenvolvimento da pesquisa sobre a prática musical catedralícia brasileira, que até agora não foi

suficientemente explorada, apesar de sua importância nos estudos sobre a música religiosa brasileira.

Finalmente, é importante destacar que esta pesquisa foi estimulada pela tese de doutorado de André Cardoso (*A Capela Imperial do Rio de Janeiro: 1808-1889*, Rio de Janeiro, Uni-Rio, 2001, 329p.), principalmente baseada na documentação da Coleção Eclesiástica, mas também no próprio incentivo desse autor para o exame do fichário F-73 do Arquivo Nacional.

B. Dioceses brasileiras instituídas entre 1551-1900 e número de documentos relacionados à sua prática musical catedralícia na Coleção Eclesiástica do Arquivo Nacional

Data	Diocese	Bula	Papa	Número de documentos	Período
25/02/1551	São Salvador (Bahia)	*Super specula militantes Ecclesiæ*	Júlio III	26	1818-1888
16/11/1676	Olinda (Pernambuco)	*Ad sacram Beati Petri sedem*	Inocêncio XI	17	1845-1885
16/11/1676	S. Sebastião do Rio de Janeiro	*Romani Pontificis Pastoralis sollicitudo*	Inocêncio XI	356	1821-1890
30/08/1677	São Luís do Maranhão	*Super universas orbis Ecclesias*	Inocêncio XI	5	1871-1884
04/03/1719	Belém do Grão Pará	*Copiosus in misericordia*	Celemente XI	6	1813-1874
06/12/1745	Mariana	*Candor Lucis æternæ*	Bento XIV	7	1857-1870
06/12/1745	São Paulo	*Candor Lucis æternæ*	Bento XIV	133	1746-1877
15/07/1826	Cuiabá	*Sollicita Catholici gregis cura*	Leão XIII	8	1872-1879
15/07/1826	Goiás	*Sollicita Catholici gregis cura*	Leão XIII	28	1874-1880
07/05/1848	São Pedro do Rio Grande do Sul	*Ad oves Dominicas*	Pio XI	-	-
06/06/1854	Diamantina	*Gravissimum solicitudinem*	Pio IX	-	-
06/06/1854	Fortaleza	*Pro Animarum Salute*	Pio IX	-	-
27/04/1892	Curitiba	*Ad universas orbis Ecclesias*	Leão XIII	-	-
27/04/1892	Niterói	*Ad universas orbis Ecclesias*	Leão XIII	-	-
27/04/1892	Amazonas	*Ad universas orbis Ecclesias*	Leão XIII	-	-
27/04/1892	Paraíba	*Ad universas orbis Ecclesias*	Leão XIII	-	-
15/11/1895	Espírito Santo	*Sanctissimo Domino Nostro*	Leão XIII	-	-
02/07/1900	Alagoas	*Postremis hisce temporibus*	Leão XIII	-	-
04/08/1900	Pouso Alegre	*Regio Latissime Patens*	Leão XIII	-	-

C. Ordem de apresentação dos documentos

1. Catedral de Belém (PA)
2. Catedral de Cuiabá (MT)
3. Catedral de Goiás (GO)
4. Catedral de Mariana (MG)

5. Catedral de Olinda (PE)
6. Catedral e Capela Real/Imperial do Rio de Janeiro (RJ)
7. Catedral Metropolitana de Salvador (BA)
8. Catedral de São Luís (MA)
9. Catedral de São Paulo (SP)

1. Catedral de Belém (PA)

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
Ismael de Sena Ribeiro	Ofício do Bispo ao Ministro da Justiça, pedindo o seu pagamento como organista, que embora ausente de seu posto, deixou substituto	Cx. 941 Pac. 2 Doc. 10	20/11/1852
João Batista Ferreira Góis	Cópia de carta de D. Manoel ao conde de Aguiar sobre sua missão como organista do coro	Cx. 24	1/1/1813
João Tolentino Guedelha Mourão	Ofício do Bispo do Pará, comunicando sua apresentação como candidato à vaga de chantre	Cx. 25 Pac. 8 Doc. 3	18/12/1871
João Tolentino Guedelha Mourão	Processo de oposição à dignidade de chantre	Cx. 25 Pac. 8 Doc. 4	18/12/1871
João Tolentino Guedelha Mourão	Remete documentos para sua nomeação como chantre	Cx. 25 Pac. 8 Doc. 6	22/12/1871
Severino Eusébio de Matos Cardoso	Pede o lugar de mestre de música vocal	Cx. 939 Pac. 125 Doc. 19	1843-1874

2. Catedral de Cuiabá (MT)

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
Anastácio Franco da Silva	Provido moço do coro	Cx. 885 Pac. 6 Doc. 105 f.4	28/11/1879
Bento Severino da Luz	Provido moço do coro	Cx. 885 Pac. 6 Doc. 105 f.4	28/11/1878
Carlos Herber	Provido organista	Cx. 885 Pac. 6 Doc. 105 f.4	28/11/1879
Carlos Herber	Provido organista em 30/11/1875	Cx. 885 Pac. 6 Doc. 83	23/2/1878
Felipe Liberato de Oliveira	Provido mestre da capela	Cx. 885 Pac. 6 Doc. 105 f.4	28/11/1878
Januário da Silva Romão	Provido moço do coro	Cx. 885 Pac. 6 Doc. 105 f.4	28/11/1879
João Vieira Nery	Provido moço do coro	Cx. 885 Pac. 6 Doc. 105 f.4	28/11/1878

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
Pedro Tito do Espírito Santo	Provido moço do coro em 31/3/1872	Cx. 885 Pac. 6 Doc. 50	31/3/1872

3. Catedral de Goiás (GO)

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
Antônio de Santana Azevedo	Pede para ser exonerado do emprego de capelão cantor	Cx. 886 Pac. 1 Doc. 113 f.4v	12/6/1880
Bento Severino da Luz	Nomeado capelão cantor	Cx. 886 Pac. 1 Doc. 94	14/7/1875
Francisco Leite de Sousa	Nomeado capelão cantor interino	Cx. 886 Pac. 1 Doc. 113	12/6/1880
Francisco Xavier da Silva	Exonerado do emprego de capelão cantor	Cx. 886 Pac. 1 Doc. 113	12/6/1880
Galdino Correia da Silva	Nomeado capelão cantor em provisão de 1/12/1874	Cx. 886 Pac. 1 Doc. 102	9/1/1880
Galdino Correia da Silva	Nomeado capelão cantor em provisão de 1/12/1879	Cx. 886 Fla. 4 Doc. 102	9/1/1880
Guilherme Nunes de Oliveira	Nomeado capelão cantor	Cx. 886 Pac. 1 Doc. 71	22/1/1874
Gustavo Leite de Sousa	Nomeado capelão cantor interino	Cx. 886 Pac. 1 Doc. 71	22/1/1874
Inocêncio Antônio da Silva	Nomeado capelão cantor em provisão de 1/12/1879	Cx. 886 Fla. 4 Doc. 102	9/1/1880
João Batista de Almeida	Nomeação para moço do coro	Cx. 886 Pac. 1 Doc. 143	16/1/1885
João Honório Ferreira	Nomeado capelão cantor	Cx. 886 Pac. 1 Doc. 71	22/1/1874
João Luís Xavier Brandão	Nomeado capelão interino	Cx. 886 Pac. 1 Doc. 113	12/6/1880
João Marques de Oliveira	Nomeado capelão cantor interino	Cx. 886 Pac. 1 Doc. 113 f.4	12/6/1880
Joaquim Manoel Ildefonso de Almeida	Nomeado capelão cantor	Cx. 886 Pac. 1 Doc. 94	14/7/1875
José Geraldo de Andrade	Nomeado moço do coro	Cx. 886 Pac. 1 Doc. 113 f.4r	12/6/1880
José Joaquim de Miranda	Nomeado capelão cantor	Cx. 886 Pac. 1 Doc. 71	22/1/1874
José Joaquim de Miranda	Exonerado do emprego de capelão cantor	Cx. 886 Pac. 1 Fla. 4 Doc. 102	9/1/1880
Luís Cornélio Brom	Exonerado do emprego de capelão cantor	Cx. 886 Pac. 1 Doc. 113	12/6/1880
Luís Cornélio Brom	Nomeado interinamente capelão cantor	Cx. 886 Pac. 1 Doc. 113	12/6/1880
Manoel Batista da Veiga Jardim	Nomeado capelão cantor	Cx. 886 Pac. 1 Fla. 4 Doc. 102	9/1/1880
Manoel Batista da Veiga Jardim	Exonerado do emprego de capelão cantor	Cx. 886 Pac. 1 Doc. 113 f.4	12/6/1880
Manoel Feliciano de Arruda	Provisão para moço do coro	Cx. 885 Pac. 6 Doc. 83	1/8/1877
Manoel Sebastião da Silva Bailão	Nomeado capelão cantor	Cx. 886 Pac. 1 Doc. 71	22/1/1874
Manoel Xavier da Silva	Exonerado do emprego de capelão cantor	Cx. 886 Pac. 1 Doc. 113	12/6/1880
Mário Francisco da Visitação Barreto	Nomeado capelão cantor	Cx. 886 Pac. 1 Doc. 71	22/1/1874
Pedro Gomes de Oliveira Junior	Provisão nomeando-o interinamente capelão cantor	Cx. 886 Pac. 1 Doc. 113 f.4	12/6/1880
Pedro Gomes de Oliveira Junior	Exonerado do emprego de capelão cantor	Cx. 886 Pac. 1 Doc. 113 f.4	12/6/1880

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
Teodósio Manoel Soares de Sousa	Pede licença para constituir patrimônio no lugar que ocupa de capelão cantor	Cx. 939 Pac. 130 Doc. 38	1889

4. Catedral de Mariana (MG)

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
Francisco Porfírio do Rosário	Decreto imperial apresentando-o na dignidade de chantre	Cx. 23 Pac. 16 Doc. 152	16/10/1867
Francisco Porfírio do Rosário	Decreto imperial confirmando sua renúncia da cadeira de chantre	Cx. 23 Pac. 16 Doc. 64	14/9/1870
Francisco Porfírio do Rosário	Carta apresentando-o na dignidade de chantre	Cód. 505 f.67r	9/11/1867
Francisco Porfírio do Rosário	Decreto apresentando-o na dignidade de chantre	Cód. 505 f.76v	16/10/1867
Joaquim Antônio de Andrade Benfica	Decreto imperial apresentando-o na dignidade de chantre	Cx. 23	25/2/1857
José de Sousa Telles Guimarães	Carta apresentando-o na dignidade de chantre da Catedral de Mariana	Cód. 505 f.79v	7/2/1870
José de Sousa Telles Guimarães	Decreto imperial apresentando-o a na cadeira de chantre da Catedral de Mariana	Cx. 23 Pac. 16 Doc. 66	30/11/1870

5. Catedral de Olinda (PE)

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
Agostinho Lodolfos da Costa Ramos	Pede o lugar de chantre	Cx. 915 Pac. 96 Doc. 9	1814-1845
Antônio José de Sousa Gomes	Processo de oposição da cadeira de prebenda inteira da dignidade de chantre	Cx. 31	26/2/1864
João Batista de Albuquerque	Processo de oposição da dignidade de chantre	Cx. 105 Pac. 3 Doc. 105	26/2/1864
João dos Santos Fragoso	Proposto em segundo lugar na dignidade de chantre pelo Bispo de Pernambuco, em Ofício ao Imperador	Cx. 31	29/9/1857
Joaquim Ferreira dos Santos	Processo de oposição da cadeira de prebenda inteira da dignidade de chantre	Cx. 31 Pac. 3 Doc. 99	26/2/1864
José de Jesus Menezes	Processo de oposição da cadeira da dignidade de chantre	Cx. 39 Pac. 3 Doc. 89	29/9/1857
José de Jesus Menezes	Ofício do Bispo de Pernambuco ao Imperador, propondo-o em primeiro lugar para a dignidade de chantre	Cx. 31 Pac. 3 Doc. 88	29/9/1857
José Joaquim Camelo de Andrada	Decreto nomeando-o chantre	Cód. 507, f.46v	13/8/1864
José Joaquim Camelo de Andrada	Processo de oposição da cadeira de chantre	Cx. 31	26/2/1864
José Joaquim Camelo de Andrada	Ofício do Bispo de Pernambuco ao Imperador propondo-o em primeiro lugar, para a cadeira de chantre	Cx. 31	26/2/1864
José Marques de Castilha	Processo de oposição à dignidade de chantre	Cx. 34	1885
José Marques de Castilha	Processo de oposição à dignidade de chantre	Cx. 34	1885

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
José Marques de Castilha	Ofício do Bispo de Pernambuco ao Imperador, propondo-o em terceiro lugar para a dignidade de chantre	Cx. 31	26/2/1864
Manoel Cavalcante de Assis Bezerra de Menezes	Processo de oposição à dignidade de chantre	Cx. 34 Pac. 6 Doc. 138	1885
Trajano Felipe Mendes de Barcelos	Pede ser confirmado no lugar de mestre	Cx. 939 Pac. 130 Doc. 26	1852-1861
Tranqüilino Cabral Tavares de Vasconcelos	Processo de oposição da cadeira de meia prebenda da dignidade de chantre	Cx. 31 Pac. 3 Doc.108	26/2/1864
Tranqüilino Cabral Tavares de Vasconcelos	Ofício do bispo de Pernambuco apresentando-o em primeiro lugar para a cadeira de chantre	Cx. 31 Pac. 3 Doc.107	26/2/1864

6. Catedral e Capela Imperial do Rio de Janeiro (RJ)

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
Achille de Malavazzi	Pede diploma de flautista	Cx. 915 Pac. 135 Doc. 10	21/4/1853
Adolfo Desjardini	Deixou vago o lugar de organista, agora solicitado por José Benício de Castro	Cx. 928 Pac. 74 Doc. 123	1849-1852
Agostinho Francisco Paraíso	Pede ser admitido como capelão cantor	Cx. 914 Pac. 5 Doc. 126	1/6/1854
Aleixo Bosch	Pede ser reintegrado no lugar de músico	Cx. ? Pac. 2 Doc. 31	1841-1842
Alexandre Baret	Pede pagamento e aumento de seu vencimento como músico	Cx. 935 Pac. 106 Doc. 65	1840-1882
Alexandre Labré	Pede pagamento de seus vencimentos como músico instrumentista	Cx. 923 Pac. 46 Doc. 59	1882
Alexandre Labré	Pede pagamento de seus vencimentos como músico instrumentista	Cx. 915 Pac. 9 Doc. 102	29/9/1821
Alexandre Marques	Pretendente ao lugar de capelão cantor	Cx. 938 Pac. 123 Doc. 2	1856-1880
Alexandre Marques	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 915 Pac. 10 Doc. 136	1854-1869
Amaro Ferreira de Melo	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Amaro Ferreira de Melo	Pede pagamento e aumento de seu vencimento como músico	Cx. 935 Pac. 106 Doc. 65	1840-1882
Ângelo Tinelli	Despacho de José Clemente Pereira ao Tesoureiro, para que fique ciente de que o músico deve perceber do dia 6/11/1829 em diante, como jubilado, a quarta parte do ordenado que percebia.	Cx. 39 Pac. 5 Doc. 3	31/10/1829
Aníbal Helena	Pede ser nomeado organista	Cx. 914 Pac. 4 Doc. 94	1866
Antônio Alves de Mesquita	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Antônio Crespo Queirós Peçanha	Pede ser nomeado capelão cantor	Cx. 914 Pac. 3 Doc. 75	7/10/1863
Antônio Crespo Queirós Peçanha	Candidato a uma das vagas de capelão cantor	Cx. 918 Pac. 20 Doc. 27	1864
Antônio de Jesus Colares	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 915 Pac. 7 Doc. 32	1870-1878

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
Antônio de Pádua e Silva	Candidato a capelão cantor	Cx. 918 Pac. 21 Doc. 59	1876
Antônio de Pádua e Silva	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 40 Pac. 7 Doc. 29	29/12/1876
Antônio de Pádua e Silva	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 916 Pac. 11 Doc. 12	1855-1890
Antônio de Proença Quintanilha	Pede para ser capelão cantor	Cx. 916 Pac. 11 Doc. ?	15/10/1842
Antônio Dias Lopes	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Antônio Domingos Valiengo	Pretendente ao cargo de capelão cantor	Cx. 938 Pac. 123 Doc. 2	1856-1880
Antônio Esteves Coimbra	Pede ser nomeado capelão cantor	Cx. 914 Pac. 4 Doc. 98	1844
Antônio Gomes Xavier	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 915 Pac. 6 Doc. 14	1866-1875
Antônio Gomes Xavier	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 935 Pac. 105 Doc. 11	1865-1868
Antônio Joaquim da Conceição e Silva	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 915 Pac. 7 Doc. 34	1862-1872
Antônio Joaquim da Conceição e Silva	Carta imperial concedendo sua exoneração que pediu do lugar de capelão cantor	Cx. 40 Pac. 7 Doc. 25	3/5/1871
Antônio Joaquim Soares	Pede ser admitido como cantor	Cx. 915 Pac. 57 Doc. 8	1849-1869
Antônio José da Silva Sarmento	Concorreu ao lugar de capelão cantor	Cx. 925 Pac. 59 Doc. 100	1856-1882
Antônio José da Silva Sarmento	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 915 Pac. 8 Doc. 63	1860-1861
Antônio José de Sousa	Pede um lugar de capelão cantor e de regente do coro	Cx. 915 Pac. 8 Doc. 9	1888-1889
Antônio José Gonçalves Ferro Castro	Pede admissão no coro	Cx. 915 Pac. 7 Doc. 51	2/10/1848
Antônio José Muniz de Almeida	Após o falecimento, pede seu lugar de capelão cantor que pertenceu a Rufino Augusto Lomelino de Carvalho	Cx. 933 Pac. 99 Doc. 134	1851-1860
Antônio Luís dos Santos	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 915 Pac. 88 Doc. 9	25/11/1865
Antônio Romualdo Oliveira Taques	Pede para ser capelão cantor e regente da Capela Imperial	Cx. 916 Pac. 12 Doc. 44	1861-1868
Arcângelo Fiorito	Pede ser nomeado mestre da Capela Imperial	Cx. 914 Pac. 5	1860-1886
Arcângelo Fiorito	Decreto [imperial] nomeando-o mestre e compositor da Capela Imperial	Cód. 507 f.22r	15/1/1861
Arcângelo Fiorito	Pede o lugar de mestre de música da Capela Imperial	Cx. 923 Pac. 48 Doc. 108	1860
Arcângelo Fiorito	Decreto imperial exonerando-o do lugar de mestre e compositor da Capela Imperial	Cx. 39	30/1/1875
Arcângelo Fiorito	Documento	Cx. 934 Pac. 104 Doc. 7	1840-1877
Augusto Baguet	Pede o lugar de músico instrumentista	Cx. 914 Pac. 2 Doc. 33	16/9/1847
Aureliano Bernardino de Vasconcelos	Pede o lugar vago de capelão cantor	Cx. 923 Pac. 46 Doc. 43	1853
Basílio Luís dos Santos	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Bento Antônio de Sousa Almeida	Pede ser nomeado cantor	Cx. 917 Pac. 15 Doc. 9	1859-1877

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
Bento Fernandes das Mercês	Empregado da Capela Imperial	Cx. 934 Pac. 104 Doc. 7	1840-1877
Bento Fernandes das Mercês	Pede pagamento e aumento de seu vencimento como músico	Cx. 935 Pac. 106 Doc. 65	1840-1882
Bento Fernandes das Mercês	Pede para ser nomeado mestre da Capela Imperial	Cx. 917 Pac. 16 Doc. 34	1840-1880
Bento Pereira do Rego	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 918 Pac. 19 Doc. 10	1859-1867
Bernardino de Santa Eufrosina	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 918 Pac. 20 Doc. 25	1857-1862
Bernardino Jorge	Pede nomeações de cônego e capelão cantor	Cx. 917 Pac. 16 Doc. 50	1867
Bernardo Lira da Silva	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 929 Pac. 79 Doc. 99	10/10/1851
Bernardo Teixeira de Magalhães Leite	Pede ser nomeado capelão cantor	Cx. 935 Pac. 107 Doc. 76	1853
Boaventura Couto	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Braz Fernandes da Silva	Pede ser admitido como segundo pistom	Cx. 917 Pac. 16 Doc. 38	1847-1848
Caetano Araújo Pereira de Miranda	Pede nomeação como capelão cantor	Cx. 918 Pac. 21 Doc. 53	1859-1884
Caetano Araújo Pereira de Miranda	Carta Imperial concedendo-lhe exoneração do cargo de capelão cantor	Cx. 40 Pac. 7 Doc. 56	27/12/1884
Caetano Araújo Pereira de Miranda	Candidato a capelão cantor	Cx. 918 Pac. 21 Doc. 59	1875
Caetano Araújo Pereira de Miranda	Pede aumento de sua remuneração como capelão cantor	Cx. 919 Pac. 29 Doc. 110	1877-1886
Cândido Miguel Pamplona de Carvalho	Pede a nomeação como capelão cantor	Cx. 919 Pac. 25 Doc. 13	1861-1862
Carlos Alexandre Guilmette	Pede ser admitido como cantor (baixo)	Cx. 918 Pac. 21 Doc. 46	1851
Carlos Augusto de Carvalho	Despacho de Honório Hermeto Carneiro Leão em nome do Imperador, aprovando o ajuste com o inspetor, para servir como primeiro clarim	Cx. 39	19/5/1843
Carlos Augusto de Novais	Pede nomeação como capelão cantor	Cx. 918 Pac. 47 Doc. 21	1852-1859
Carlos Augusto de Santa Eugênia e Silva	Candidato a capelão cantor	Cx. 918 Pac. 21 Doc. 59	1876
Carlos Gonçalves de Matos	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Carlos Gonçalves de Matos	Pede o lugar de cantor	Cx. 918 Pac. 22 Doc. 72	1866
Carlos Gonçalves de Matos	Pede o pagamento e o aumento de seu vencimento como músico	Cx. 935 Pac. 106 Doc. 65	1840-1882
Carlos José Couto	Pede o pagamento de seu ordenado como organista	Cx. 918 Pac. 23 Doc. 84	1852
Carlos Mazziotti	Pede, como herdeiro de seu falecido irmão Fortunato Mazziotti, que foi músico cantor, os meses de ordenado que lhe ficam a dever	Cx. 923 Pac. 49 Doc. 128	1850
Carlos Mazziotti	Pede aumento e pagamento de seu vencimento como músico	Cx. 935 Pac. 106 Doc. 65	1840-1882
Carlos Rodrigues Veríssimo César	Pede a nomeação de capelão cantor	Cx. 919 Pac. 26 Doc. 27	1860
Carlos Rodrigues Veríssimo César	Candidato ao lugar de capelão cantor	Cx. 918 Pac. 21 Doc. 50	1860
Carlos Severiano Cavalier Darbilly	Pede a nomeação de mestre da capela	Cx. 917 Pac. 16 Doc. 58	27/12/1880
Carlos Severiano Cavalier Darbilly	Pede a nomeação de mestre da capela e organista	Cx. 919 Pac. 26 Doc. 38	1874-1887

Nomes	**Assuntos**	**Códigos**	**Datas**
Casemiro Lúcio de Souza Pitanga	Pede o lugar de músico	Cx. 919 Pac. 24 Doc. 3	1854
Cassiano Augusto de Oliveira Junior	Três ofícios de seu procurador, Eugênio Carlos Tavares, pedindo o pagamento de seus vencimentos após o seu falecimento	Cx. 922 Pac. 40 Doc. 18	1850-1851
Cassiano Augusto de Oliveira Junior	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 885 Pac. 21 Doc. 45	1849
Cassiano Coriolano Colonia	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 918 Pac. 21 Doc. 56	1868-1872
Cesário Fernandes da Torre	Pede continuar a receber o ordenado de capelão cantor, não obstante ter as honras de cônego	Cx. 918 Pac. 22 Doc. 65	1841
Cristiano Lomelino de Carvalho	Pede os lugares de capelão cantor e regente do coro	Cx. 919 Pac. 24 Doc. 5	1853-1877
Cristiano Lomelino de Carvalho	Carta imperial concedendo-lhe exoneração do lugar de capelão cantor e regente do coro	Cx. 21	4/7/1879
Cristiano Lomelino de Carvalho	Requere o lugar de capelão cantor	Cx. 932 Pac. 94 Doc. 119	1858-1865
Cristiano Lomelino de Carvalho	Pretendente a uma vaga de capelão cantor	Cx. 933 Pac. 99 Doc. 143	1854-1867
Cristino Lumelino de Carvalho	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 933 Pac. 99 Doc. 142	1854-1867
D. Pedro II	Decreto Imperial n.697 de 10/9/1850 que reforma os estatutos da Capela Imperial e Catedral do Bispado do Rio de Janeiro	Cx. 39	10/9/1850
Dâmaso do Rego Barros	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 921 Pac. 39 Doc. 87	1862-1889
Delfino Antônio da Silva	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Demétrio João Vieira Falcão	Pretendente ao lugar de capelão cantor	Cx. 939 Pac. 125 Doc. 60	s.d.
Diogo Eustáquio Cabral	Pede a nomeação como capelão cantor	Cx. 921 Pac. 37 Doc. 43	1852
Diogo Eustáquio Cabral	Pede a nomeação como capelão cantor	Cx. 923 Pac. 49 Doc. 131	1852
Dionísio Pereira Machado	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 939 Pac. 125 Doc. 2	23/6/1848
Dionísio Pereira Machado	Pede sua efetivação no lugar de músico tenor	Cx. 921 Pac. 38 Doc. 58	1848
Dionísio Vega	Pede pagamento e aumento de seus vencimentos como músico	Cx. 935 Pac. 106 Doc. 65	1840-1882
Dionísio Vega	Pede o lugar vago de mestre de música	Cx. 923 Pac. 48 Doc. 108	?
Dionísio Vega	Pede ser nomeado mestre efetivo e cantor, sendo já mestre honorário	Cx. 921 Pac. 39 Doc. 69	1841-1860
Domingos Alves da Silva	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Domingos Miguel Rodrigues	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Edmond Alexandre Mulot	Dois ofícios pedindo aumento do ordenado como músico cantor	Cx. 922 Pac. 40 Doc. 7	1849-1850
Eduardo Frutuoso da Costa	Pede ser nomeado capelão cantor	Cx. 922 Pac. 41 Doc. 3	1864-1881
Eduardo Frutuoso da Costa	Exoneração do lugar de capelão cantor	Cx. 40	25/2/1882

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
Eleutério José Ferrão	Pede dispensa de residência no coro enquanto estiver doente	Cx. 922 Pac. 41 Doc. 12	1842-1844
Elias Duarte Rego	Ofício pedindo ser admitido em um dos lugares de capelão cantor	Cx. 922 Pac. 41 Doc. 1	29/1/1872
Emílio Bernardino dos Santos	Ofício pedindo ser admitido como músico cantor	Cx. 922 Pac. 40 Doc. 13	1862
Emílio Galdi	Pede ser nomeado capelão cantor	Cx. 922 Pac. 41 Doc. 6	1878-1882
Emílio Galdi Sobrinho	Pede ser nomeado capelão cantor	Cx. 922 Pac. 41 Doc. 7	1888-1889
Felipe Portel	Propôs o conserto do órgão	Cx. 924 Pac. 51 Doc. 32	1866
Fernando Augusto de Melo	Ofício para ser capelão cantor	Cx. 922 Pac. 43 Doc. 15	1858-1861
Fernando Pagani	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Firmino Rodrigues da Silva	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 924 Pac. 52 Doc. 56	1851-1852
Florentino da Silva Ramalho	Pede as honras de músico	Cx. 924 Pac. 52 Doc. 83	1873
Fortunato Gomes de Andrada	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Fortunato Gomes de Andrada	Pede a gratificação que lhe é devida como músico cantor	Cx. 923 Pac. 46 Doc. 57	1871
Fortunato Gomes de Andrada	Pede sua como cantor	Cx. 925 Pac. 58 Doc. 63	1871-1879
Fortunato Gomes de Andrade	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Fortunato Manoel de Matos	Pede o lugar vago de capelão cantor	Cx. 923 Pac. 49 Doc. 131	1852
Fortunato Mazziotti	Representa a necessidade de conservar os músicos instrumentistas e pede dispensa-lo devido à sua avançada idade, a comparecer assiduamente Capela Imperial como seu mestre	Cx. 923 Pac. 49 Doc. 121	1842-1848
Fortunato Mazziotti	Ofício sobre seu requerimento, que pede dispensa de seus serviços ordinários como mestre da Capela Imperial	Cx. 49 Pac. 19 Doc. 47	18/9/1834
Fortunato Mazziotti	Ao falecer, seu herdeiro e irmão Carlos Mazziotti pede os meses de ordenado como músico cantor que lhe ficam a dever	Cx. 923 Pac. 49 Doc. 128	1850
Francisco Antônio Corsino	Pede o cargo de capelão do número	Cx. 922 Pac. 43 Doc. 8	1859
Francisco Antônio Matte	Pede o lugar de organista	Cx. 938 Pac. 120 Doc. 66	1856-1862
Francisco Antônio Nunes	Pede ser nomeado capelão cantor	Cx. 922 Pac. 43 Doc. 20	1854-1876
Francisco Antunes de Figueiras	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 933 Pac. 99 Doc. 142	1854-1867
Francisco Antunes de Siqueira	Pretendente a vaga de capelão cantor	Cx. 933 Pac. 99 Doc. 142	1854-1867
Francisco Batalha Ribeiro	Pede ser admitido no lugar de capelão cantor	Cx. 922 Pac. 44 Doc. 22	1864-1884
Francisco Batalha Ribeiro	Carta imperial demitindo-o do cargo de capelão cantor	Cx. 40 Pac. 7 Doc. 55	4/7/1884
Francisco da Luz Pinto	Pede o lugar vago de mestre de música	Cx. 923 Pac. 48 Doc. 108	1860

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
Francisco da Luz Pinto	Pede ser nomeado mestre de música e aumento de ordenado	Cx. 923 Pac. 48 Doc. 96	1842-1860
Francisco da Luz Pinto	Pede o pagamento e aumento do seu vencimento como músico	Cx. 935 Pac. 106 Doc. 65	1840-1882
Francisco da Luz Pinto	Decreto imperial concedendo-lhe as honras de mestre e compositor	Cx. 931 Pac. 87 Doc. 30	15/1/1861
Francisco da Mota	Pede pagamento e aumento de seus vencimentos como músico	Cx. 935 Pac. 106 Doc. 65	1840-1882
Francisco da Paixão Lima e Silva	Pede o lugar de músico instrumentista	Cx. 924 Pac. 51 Doc. 15	1847
Francisco Gomes de Carvalho	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Francisco Gomes de Carvalho	Pede pagamento de seus vencimentos como músico instrumentista	Cx. 923 Pac. 46 Doc. 59	1882
Francisco Inácio de Cristo	Pede ser nomeado capelão cantor	Cx. 923 Pac. 46 Doc. 55	1868-1870
Francisco João Costa Lima	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Francisco João da Costa Lima	Pede ser novamente contratado para o lugar de cantor	Cx. 923 Pac. 47 Doc. 91	1875-1878
Francisco Joaquim de Santana Matos	Pede ser admitido como músico cantor	Cx. 923 Pac. 48 Doc. 95	1842-1843
Francisco José de Andrade	Pede o lugar vago de capelão cantor	Cx. 923 Pac. 46 Doc. 43	1853
Francisco José Lopes	Pede para ser reintegrado no lugar de músico cantor	Cx. 923 Pac. 47 Doc. 73	1848-1850
Francisco José Martins	Pede o lugar de contrabaixo na orquestra	Cx. 923 Pac. 47 Doc. 74	1848-1865
Francisco José Martins	Carta Imperial demitindo-o do lugar de músico instrumentista	Cx. 40 Pac. 7 Doc. 16	23/6/1865
Francisco José Martins	Pede pagamento e aumento de seu vencimento como músico	Cx. 935 Pac. 106 Doc. 65	1840-1882
Francisco José Ribeiro	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Francisco Manoel Chaves	Pede ser reintegrado no lugar e obrigação de copista das músicas	Cx. 923 Pac. 49 Doc. 125	1846
Francisco Manuel da Silva	Determinação de João Rodrigues de Araújo para que se pague pelo que venceu até sua morte, a quantia de 50$000 pela qual se obrigou por uma letra	Cx. 923 Pac. 49 Doc. 130	1850-1855
Francisco Manuel da Silva	Representa a necessidade de conservar os músicos instrumentistas	Cx. 923 Pac. 49 Doc. 121	1842-1848
Francisco Maria Pereira da Cunha	Pede o lugar de capelão cantor, além de uma cadeira no coro da Irmandade de São Pedro	Cx. 923 Pac. 49 Doc. 132	1852-1861
Francisco Pamplona de Ave Maria	Pede um lugar de músico cantor	Cx. 924 Pac.51 Doc. 12	1842-1848
Francisco Realli	Despacho de José Clemente Pereira ao Tesoureiro, para que fique ciente de que o músico deve perceber do dia 6/11/1829 em diante, como jubilado, a quarta parte do ordenado que percebia.	Cx. 39 Pac. 5 Doc. 3	31/10/1829
Francisco Rodrigues Ramalho	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 924 Pac. 52 Doc. 71	1861
Frederico Guigon	Pede o lugar de organista e cantor	Cx. 938 Pac. 120 Doc. 64	1846

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
Frederico Guigon	Pede o lugar de organista	Cx. 938 Pac. 120 Doc. 66	1856-1862
Frederico Guigon	Pede o lugar de organista	Cx. 923 Pac. 46 Doc. 53	1864-1876
Frederico Guigon	Nomeado organista	Cx. 923 Pac. 46 Doc. 45	1855
Gabriel Fernandes da Trindade	Pede ser admitido como cantor	Cx. 925 Pac. 56 Doc. 1	1840
Generoso Cirimeli	Nomeação para capelão cantor	Cx. 49 Pac. 2 Doc. 55	18/1/1873
Geraldo Juario Pereira	Pede pagamento e aumento de seu vencimento como músico	Cx. 935 Pac. 106 Doc. 65	1840-1882
Giovanni Tronconi	Pede ser nomeado harpista	Cx. 925 Pac. 57 Doc. 26	1865
Guilherme Teixeira de Castro	Concorre ao lugar de capelão cantor	Cx. 925 Pac. 59 Doc. 100	1856-1882
Guilherme Teixeira de Castro	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 925 Pac. ? Doc. 23	1859-1876
Heliodoro Maria da Trindade	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Heliodoro Maria da Trindade	Pede pagamento de sua gratificação de cantor solista	Cx. 925 Pac. 58 Doc. 63	1871-1879
Henrique da Silva e Oliveira	Contratado para cantor e rabequista	Cx. 925 Pac. 58 Doc. 57	1868
Henrique da Silva e Oliveira	Pede ser admitido como músico cantor efetivo	Cx. 925 Pac. 58 Doc. 47	1860-1882
Henrique de Sousa Borges Acioli	Pede o lugar de cantor	Cx. 925 Pac. 58 Doc. 45	1857
Henrique de Sousa Borges Acioli	Pede nomeação e sua exoneração do cargo de capelão cantor	Cx. 932 Pac. 94 Doc. 119	1858-1865
Henrique Maciel Ferreira Guimarães	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 925 Pac. 58 Doc. 55	1865
Henrique Maciel Ferreira Guimarães	Carta Imperial demitindo-o	Cx. 40 Pac. 7 Doc. 17	12/6/1866
Henrique Maciel Ferreira Guimarães	Carta Imperial demitindo-o	Cx. 40 Pac. 7 Doc. 18	12/6/1866
Henrique Silva Oliveira	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Hugo Bussmeyer	Pede que se lhe continue a pagar os vencimentos que recebia antes de sua nomeação como mestre e compositor	Cx. 925 Pac. 58 Doc. 68	1878-1885
Inácio Ferreira Campelo	Pede aumento de remuneração como capelão cantor	Cx. 919 Pac. 29 Doc. 110	1877-1886
Inácio Ferreira Campelo	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 925 Pac. 59 Doc. 100	1856-1882
Januário José Oliveira Rosa	Pede sua nomeação e exoneração do cargo de capelão cantor	Cx. 930 Pac. 85 Doc. 151	1863-1889
Januário José Oliveira Rosa	Candidato a uma das vagas de capelão cantor	Cx. 918 Pac. 20 Doc. 27	1864
João Alves Carneiro	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 928 Pac. 71 Doc. 18	1855-1864
João Antônio Campelo	Após o falecimento no cargo de capelão cantor, Luís Antônio da Cunha Ferreira pediu para ocupar sua vaga	Cx. 933 Pac. 99 Doc. 134	1849-1876
João Antônio da Silva Campelo	Pede pagamento do ordenado de seu falecido pai, J. A. Campelo, capelão cantor	Cx. 928 Pac. 73 Doc. 90	1849
João Batista Martini	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
	instrumentistas		
João Capistrano Gomes	Pede lugar de capelão cantor	Cx. 929 Pac. 77 Doc. 32	6/6/1861
João da Mata Taley	Concorreu ao lugar de capelão cantor	Cx. 925 Pac. 59 Doc. 100	1856-1882
João da Mata Tarlé	Pede ser nomeado capelão cantor	Cx. 931 Pac. 88 Doc. 30	14/9/1860
João da Mata Tarlé	Pede ser nomeado capelão cantor	Cx. 931 Pac. 89 Doc. 40	1860-1889
João Francisco da Silva	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 930 Pac. 81 Doc. 19	1847
João Joaquim Lopes de Figueiredo Brasil	Pede o lugar vago de capelão cantor	Cx. 923 Pac. 46 Doc. 43	1853
João Jorge Bruzi	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 930 Pac. 84 Doc. 106	1852
João Jorge Bruzi	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 932 Pac. 49 Doc. 131	1852
João José Tavares	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
João Manoel Alves Ribas	Pede ser nomeado capelão cantor	Cx. 88 Pac. 931 Doc. 9	16/11/1862
João Maria da Silveira	Pede o lugar de organista	Cx. 928 Pac. 74 Doc. 123	1849-1852
João Matos da Cunha	Pede ser admitido como capelão cantor	Cx. 931 Pac. 88 Doc. 27	1861-1864
João Matos da Cunha	Candidato a uma das vagas de capelão cantor	Cx. 918 Pac. 20 Doc. 27	1864
João Máximo do Prado	Pede conceder-lhe o lugar de capelão cantor	Cx. 931 Pac. 89 Doc. 27	1840
João Máximo do Prado	Decreto imperial, apresentando-o como capelão cantor e regente do coro	Cx. 40 Pac. 7 Doc. 15	27/11/1854
João Nunes de Andrade	Pede o lugar de cantor	Cx. 931 Pac. 90 Doc. 6	1856-1860
João Nunes de Andrade	Pretendente ao lugar de capelão cantor	Cx. 938 Pac. 123 Doc. 2	1856-1880
João Nunes de Andrade	Requereu o lugar de capelão cantor	Cx. 932 Pac. 94 Doc. 119	1858-1865
João Nunes de Andrade	Candidato ao lugar de capelão cantor	Cx. 918 Pac. 21 Doc. 50	1860
João Nunes Fernandes Caneca	Pede nomeação como capelão cantor e regente	Cx. 931 Pac. 90 Doc. 11	1873-1889
João Nunes Fernandes Correca	Pede aumento de sua remuneração como capelão cantor	Cx. 919 Pac. 29 Doc. 110	1877-1886
João Paulo Carneiro Pinto	Substituiu o professor de violeta José Leandro Martins Filgueiras em sua ausência	Cx. 931 Pac. 87 Doc. 30	21/9/1881
João Pereira da Silva	Pede o lugar de músico e mestre da capela	Cx. 932 Pac. 32 Doc. 45	1848-1887
João Perrone	Pede o pagamento e aumento de seus vencimentos como músico	Cx. 935 Pac. 106 Doc. 65	1840-1882
João Pires de Amorim	Pede ser nomeado capelão cantor	Cx. 932 Pac. 91 Doc. 7	1868-1885
João Rodrigues Cortes	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
João Rodrigues Cortes	Reclama sobre um engano no pagamento de seus vencimentos como músico cantor e pede providências	Cx. 932 Pac. 93 Doc. 65	1882
João Rodrigues de Araújo	Pede aumento de seu salário de músico cantor	Cx. 932 Pac. 93 Doc. 55	1846

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
João Rodrigues de Araújo	Determinação para que se pague a Francisco Manuel da Silva pelo que venceu até sua morte, a quantia de 50$000 pela qual se obrigou por uma letra	Cx. 923 Pac. 49 Doc. 130	1850-1855
João Teodoro de Aguiar	Pede verba de 700$000 para pagamento da orquestra na execução do novo *Te Deum*	Cx. 933 Pac. 97 Doc. 75	5/4/1866
Joaquim Afonso Pedroso	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 928 Pac. 73 Doc. 73	1840-1850
Joaquim Antônio de Carvalho	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 928 Pac. 71 Doc. 14	1841
Joaquim Cintra	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Joaquim Coutinho Fonseca	Requereu o lugar de capelão cantor	Cx. 932 Pac. 94 Doc. 119	1858-1865
Joaquim Coutinho Fonseca	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 929 Pac. 77 Doc. 46	1854-1885
Joaquim da Santíssima Trindade Quintanilha	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 938 Pac. 121 Doc. ?	1848-1867
Joaquim da Santíssima Trindade Quintanilha	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 933 Pac. 96 Doc. 66	1848-1857
Joaquim da Santíssima Trindade Quintanilha	Pretendente ao cargo de capelão cantor	Cx. 939 Pac. 121 Doc. 96	1848-1867
Joaquim de Araújo Cintra	Pede o lugar de cantor efetivo	Cx. 928 Pac. 71 Doc. 28	1872-1877
Joaquim de Jesus Lima	Pede um lugar de capelão cantor	Cx. 930 Pac. 85 Doc. 139	1865-1869
Joaquim Guedes Alcoforado	Pede um lugar de capelão cantor	Cx. 930 Pac. 82 Doc. 41	1887
Joaquim José Agostinho de Almeida	Pede nomeação como músico	Cx. 930 Pac. 84 Doc. 94	1870
Joaquim José de Mendanha	Pede ser reintegrado no seu lugar de músico cantor e o pagamento de seu ordenado durante o tempo em que esteve prisioneiro	Cx. 930 Pac. 85 Doc. 143	1841-1842
Joaquim Manoel	Pede para ser admitido como músico	Cx. 931 Pac. 88 Doc. 2	8/8/1848
Joaquim Maria Costa Ferreira	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Joaquim Maria da Costa Ferreira	Pede para ser dispensado do lugar de músico instrumentista	Cx. 931 Pac. 88 Doc. 32	10/11/1876
Jorge Miranda	Pede ser admitido como capelão cantor	Cx. 931 Pac. 88 Doc. 4	1876
José [de São João] Evangelista Cezimbra	Pede um dos lugares vagos no coro	Cx. 929 Pac. 78 Doc. 95	3/9/1842
José Antônio Machado	Pede sua nomeação como músico honorário	Cx. 928 Pac. 72 Doc. 64	13/5/1869
José Benício de Castro	Pede o lugar de organista que pertenceu a Adolfo Desjardini	Cx. 928 Pac. 74 Doc. 123	1849-1852
José Benício de Castro Lobo	Pede o lugar de organista	Cx. 928 Pac. 74 Doc. 123	1849-1852
José Bonifácio de Brito	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 928 Pac. 74 Doc. 116	1854-1856
José Bonifácio de Brito	Pretendente ao lugar de capelão cantor	Cx. 938 Pac. 123 Doc. 2	
José Caetano de Sousa Franco	Candidato a uma das vagas de capelão cantor	Cx. 918 Pac. 20 Doc. 27	1864
José Carlos de Moura Teles	Pede ser nomeado cantor	Cx. 929 Pac. 77 Doc. 41	28/11/1860

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
José de Araújo Saragoça	Pretendente ao lugar de capelão cantor	Cx. 939 Pac. 125 Doc. 60	?
José de Araújo Saragoça	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 923 Pac. 49 Doc. 131	1852
José de Araújo Saragoça	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 928 Pac. 73 Doc. 91	1851-1852
José de Santa Teresa Brito	Requereu o lugar de capelão cantor	Cx. 932 Pac. 94 Doc. 119	1858-1865
José de São João Evangelista	Pede o lugar de cantor	?	1832-1847
José de São João Evangelista Cezimbra	Pede um lugar de cantor	?	1832-1847
José Domingues Nogueira da Silva	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 929 Pac. 78 Doc. 80	1853-1882
José Eutychio de Freitas Gouvêia	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 929 Pac. 79 Doc. 99	10/10/1851
José Fernandes da Costa	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 929 Pac. 80 Doc. 129	s.d.
José Ferreira Wanzeller	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 929 Pac. 80 Doc. 143	1862
José Hipólito Cassiano de Lacé	Pede o lugar de oboé	Cx. 930 Pac. 83 Doc. 70	1850
José Honório da Costa Ramos	Contratado como cantor e rabequista	Cx. 925 Pac. 58 Doc. 57	1868
José Jacinto Fernandes da Trindade	Pede um lugar de músico	Cx. 930 Pac. 85 Doc. 125	1842
José Jacinto Fernandes da Trindade	Pede pagamento de seu ordenado como músico	Cx. 935 Pac. 106 Doc. 65	1840-1882
José Joaquim da Costa Mairink	Pede sua aposentadoria com ordenado de capelão cantor	Cx. 930 Pac. 84 Doc. 111	1852-1854
José Joaquim da Costa Mairink	Decreto Imperial apresentando-o como capelão cantor	Cx. 40 Pac. 7 Doc. 14	20/4/1854
José Joaquim de Araújo Braga	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
José Joaquim dos Reis	Pede pagamento da côngrua como músico	Cx. 86 Pac. 931 Doc. 11	8/10/1862
José Joaquim Goyano	Pede um lugar de músico. Anexo: uma relação nominal dos músicos da Capela Imperial	Cx. 930 Pac. 85 Doc. 131	1846-1865
José Joaquim Goyano	Pede o lugar vago de mestre de música da Capela Imperial	Cx. 923 Pac. 48 Doc. 108	1860
José Leandro Martins Filgueiras	Professor de violeta, pede licença para ausentar-se, deixado substituto João Paulo Carneiro Pinto	Cx. 931 Pac. 87 Doc. 30	21/9/1881
José Leandro Martins Filgueiras	Professor de violeta, pede licença para ausentar-se, deixando substituto	Cx. 931 Pac. 87 Doc. 30	21/9/1881
José Levrero	Pede para ser promovido do lugar de violinista para o de corista	Cx. 931 Pac. 87 Doc. 1	7/6/1882
[José?] Luís de Melo	Pede ser nomado capelão cantor	Cx. 931 Pac. 87 Doc. 31	1857-1869
José Luís de Melo	Pretendente ao lugar de capelão cantor	Cx. 939 Pac. 125 Doc. 61	s.d.
José Maria da Costa Rabelo	Pede ser nomeado capelão cantor	Cx. 931 Pac. 88 Doc. 29	1856-1877
José Maria da Costa Rabelo	Candidato ao lugar de capelão cantor	Cx. 918 Pac. 21 Doc. 50	1860
José Maria da Costa Rabelo	Concorreu ao lugar de capelão cantor	Cx. 925 Pac. 59 Doc. 100	1856-1882
José Maria da Costa Rabelo	Pede ser nomeado capelão cantor	Cx. 931 Pac. 88 Doc. 29	1856-1877
José Martins de Araújo Lima	Pede para ser nomeado capelão cantor	Cx. 931 Pac. 88 Doc. 13	17/5/1857

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
José Nicolau Martini	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
José Pereira Moreira	Pede pagamento e aumento de seus vencimentos como músico	Cx. 935 Pac. 106 Doc. 65	1840-1882
José Rodrigues de Oliveira Veneza Junior	Pede um lugar de capelão cantor	Cx. 932 Pac. 93 Doc. 76	1862-1872
José Rodrigues Leite Pereira	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 932 Pac. 93 Doc. 70	1841
José Sebastião Moreira Maia	Requereu o lugar de capelão cantor	Cx. 932 Pac. 94 Doc. 119	1858-1865
Júlio José Nunes	Pede ser nomeado organista	Cx. 930 Pac. 85 Doc. 150	1872
Justino Albano de Sá	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 928 Pac. 73 Doc. 101	24/5/1865
Lucas Antônio Monteiro de Barros	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 933 Pac. 99 Doc. 142	1854-1867
Lúcio Antônio Fluminense	Pede pagamento e aumento de seu vencimento como músico e professor	Cx. 935 Pac. 106 Doc. 65	1840-1882
Lúcio Antônio Fluminense	Pede aumento de ordenado como músico cantor	Cx. 933 Pac. 99 Doc. 137	s.d.
Luigi Vento	Solicita admissão ao número dos músicos da Câmara e Capela Imperial	Cx. 934 Pac. 104 Doc. 11	1853
Luís Antônio da Cunha Ferreira	Pede o lugar de capelão cantor que vagou por falecimento de João Antônio Campelo	Cx. 933 Pac. 99 Doc. 134	1849-1876
Luís Antônio da Cunha Ferreira	Pede o lugar de capelão cantor que vagou por falecimento de João Antônio Campelo	Cx. 933 Pac. 99 Doc. 134	1849-1879
Luís Cremona	Pede nomeação como capelão cantor	Cx. 934Pac. 100 Doc. 17	1880-1884
Luís Gabriel Ferreira Lemos	Pede readmissão como músico cantor	Cx. 934 Pac. 101 Doc. 1	1840
Luís Júlio Paulo de Sousa	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Luís Pinto de Almeida	Requere o lugar de capelão cantor	Cx. 932 Pac. 94 Doc. 119	1858-1865
Luís Pinto de Almeida	Requere o lugar de capelão cantor	Cx. 934 Pac. 104 Doc. 13	1858-1870
Macário César de Alexandria e Sousa	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 935 Pac. 106 Doc. 52	1847-1870
Macário César de Alexandria e Sousa	Pede o lugar de capelão	Cx. 935 Pac. 106 Doc. 52	1847-1870
Manoel Antônio da Câmara Barreto	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 935 Pac. 105 Doc. 11	1865-1868
Manoel Caetano de Almeida Reis	Pede um lugar de capelão cantor	Cx. 935 Pac. 106 Doc. 54	1854
Manoel Caetano dos Reis	Pede o lugar vago de capelão cantor	Cx. 923 Pac. 46 Doc. 43	1853
Manoel Caetano dos Reis e Almeida	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 935 Pac. 107 Doc. 75	1853
Manoel da Silva Santos	Pede pagamento e aumento de seu vencimento como músico	Cx. 935 Pac. 106 Doc. 65	1840-1882
Manoel das Dores	Pede ser nomeado capelão cantor	Cx. 935 Pac. 108 Doc. 81	1849-1851
Manoel Francisco de Andrade	Pede um ano de licença como capelão cantor	Cx. 935 Pac. 108 Doc. 94	1843
Manoel Inácio da Silva	Pretendente ao lugar de capelão cantor	Cx. 938 Pac. 123 Doc. 2	1856-1880
Manoel Inácio da Silva	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 936 Pac. 110 Doc. 37	1851-1862

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
Manoel Inácio da Silva	Concorreu ao lugar de capelão cantor	Cx. 925 Pac. 59 Doc. 100	1856-1882
Manoel João Taumaturgo	Pede ser apresentado como capelão cantor	Cx. 936 Pac. 111 Doc. 112	1852
Manoel Joaquim Barbosa Coutinho	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 986 Pac. 110 Doc. 51	1865
Manoel Joaquim de Azevedo Feio	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 936 Pac. 110 Doc. 42	1853
Manoel Joaquim de Macedo	Decreto Imperial declarando sem efeito sua nomeação para mestre e compositor	Cx. 39 Pac. ? Doc. 18	7/1/1881
Manoel Joaquim de Macedo	Pede ser nomeado mestre e compositor	Cx. 936 Pac. 110 Doc. 82	1879
Manoel José Fernandes de Azevedo	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 936 Pac. 110 Doc. 62	1841-1848
Manoel José Gomes	Pede ser nomeado mestre da Capela Imperial	Cx. 936 Pac. 110 Doc. 69	1862
Manoel Leite Sampaio e Melo	Pede ser nomeado capelão cantor	Cx. 936 Pac. 112 Doc. 132	1860
Manoel Leite Sampaio e Melo	Candidato ao lugar de capelão cantor	Cx. 918 Pac. 21 Doc. 50	1860
Manoel Maria de Matos Pinto	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 936 Pac. 112 Doc. 149	1854
Manoel Vieira da Maia Prado	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 933 Pac. 99 Doc. 142	1854-1867
Manoel Vieira da Maia Prado	Pretendente à vaga de capelão cantor	Cx. 933 Pac. 99 Doc. 142	1854-1867
Martiniano Nunes Pereira	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Matias José Teixeira	Pede o lugar de cantor e instrumentista	Cx. 936 Pac. 111 Doc. 113	1859
Matias Lopes Alves da Silva	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 936 Pac. 112 Doc. 119	1859-1872
Matias Lopes Alves da Silva	Concorreu ao lugar de capelão cantor	Cx. 925 Pac. 59 Doc. 100	1856-1882
Miguel Ângelo Pereira	Requereu o lugar de organista	Cx. 923 Pac. 46 Doc. 51	1863
Miguel Ângelo Pereira	Pede o lugar de organista	Cx. 935 Pac. 105 Doc. 27	1862
Miguel Antônio de Araújo	Pede um lugar de organista	Cx. 938 Pac. 66 Doc. 120	1856-1862
Miguel Antônio Ferreira	Apresentado na dignidade de chantre	Cód. 505 f.8v	28/4/1860
Miguel Augusto Pinto	Pede ser admitido como músico	Cx. 935 Pac. 105 Doc. 25	1843
Miguel Cardoso	Pede ser nomeado maestro	Cx. 935 Pac. 106 Doc. 50	1887
Miguel Pereira da Normandia	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Mizardo Gil Álvares Veludo	Requereu lugar de capelão cantor	Cx. 932 Pac. 94 Doc. 119	1858-1865
Mons. Fidalgo	Ofício ao Ministro da Justiça remetendo a relação de instrumentos e o preço da música para o Te Deum pela Restauração da Bahia	Cx. 940 Pac. 22 Doc. 6	4/4/1838
Mons. Fidalgo	Ofício ao Ministro da Justiça sobre as providências tomadas para as soleidades da Semaa Santa e o Te Deum pela Restauração da Bahia	Cx. 940 Pac. 22 Doc. 3	4/4/1838
Músicos contratados da Casa Imperial	Pedem o pagamento de seus vencimentos dos meses de maio e junho	Cx. 940 Pac. 132 Doc. 121	1883

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
Nicolau Majoramini	Decreto da Regência concedendo-lhe jubilação do serviço da Câmara, vencendo a quarta parte do ordenado que percebia	Cx. 41 Pac. 10 Doc. 6	31/5/1833
Nicolau Majoramini	Jubilação como cantor	Cx. 910 Pac. 10 Doc. 24	31/5/1833
Paulo José Gomes Marques e Cunha	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 938 Pac. 71 Doc. 120	1848-1864
Pedro Guigon Junior	Pede o lugar de organista	Cx. 938 Pac. 120 Doc. 66	1856-1862
Pedro Jorge de Lemos Vidal	Pede lugar de capelão cantor	Cx. 938 Pac. 120 Doc. 73	1861-1863
Pedro José da Silva	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 938 Pac. 120 Doc. 80	1871
Pedro Nolasco Batista	Pede um lugar de de músico instrumentista	Cx. 938 Pac. 121 Doc. 97	1864
Pedro Nolasco de Amorim Valadares Junior	Pede as honras de capelão cantor e regente do coro, além do pagamento das côngruas vencidas pelo finado Eleutério José Ferrão	Cx. 938 Pac. 121 Doc. 96	1848-1867
Pedro Nolasco de Amorim Valadares Junior	Pede os lugares de capelão cantor e regente do coro	Cx. 939 Pac. 121 Doc. 96	1848-1867
Querino Gonçalves Araújo Recife	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 939 Pac. 123 Doc. 2	1856-1880
Querino Gonçalves Araújo Recife	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 939 Pac. 123 Doc. 9	1856-1880
Rafael Lino da Silva	Pede ser nomeado músico	Cx. 938 Pac. 124 Doc. 29	?
Romualdo Pagani	Pede aumento de vencimentos, com outros professores de música, cantores e instrumentistas	Cx. 938 Pac. 122 Doc. 126r	1873
Romualdo Pagani	Pede o lugar de mestre efetivo da Capela Imperial	Cx. 938 Pac. 124 Doc. 38	14/9/1860
Romualdo Pagani	Pede o lugar vago de mestre efetivo da Capela Imperial	Cx. 923 Pac. 48 Doc. 108	1860
Rufino Augusto Lomelino de Carvalho	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 938 Pac. 123 Doc. 7	1851-1860
Rufino Augusto Lomelino de Carvalho	Após seu falecimento, Antônio José Muniz de Almeida pede seu lugar de capelão cantor	Cx. 933 Pac. 99 Doc. 134	1851-1860
Rufino José Ribeiro	Pede o lugar de segundo clarinetista da orquestra	Cx. 938 Pac. 124 Doc. 27	18/2/1848
Salvador Caruco	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 939 Pac. 125 Doc. 8	21/9/1881
Salvador de Carlo	Pede seus vencimentos como músico	Cx. 921 Pac. 37 Doc. 40	1850
Salvador Salvatori	Decreto da Regência concedendo-lhe jubilação do serviço da Câmara, vencendo a quarta parte do ordenado que percebia	Cx. 41 Pac. 10 Doc. 6	31/5/1833
Salvador Salvatori	Jubilação como cantor	Cx. 910 Pac. 10 Doc. 24	31/5/1833
Saturnino Teixeira Santos	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 939 Pac. 126 Doc. 42	1865
Sebastião Bento de Oliveira	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 939 Pac. 125 Doc. 7	s.d.
Sebastião Bento de Oliveira	Pede o lugar vago de capelão cantor	Cx. 923 Pac. 49 Doc. 131	1852
Tadeus Szule [Sulze?]	Pede o lugar de instrumentista	Cx. 939 Pac. 130 Doc. 48	1885
Targine Jofé	Pede ser admitido como músico cantor	Cx. 939 Pac. 130 Doc. 31	s.d.
Telêmaco de Sousa Velho	Candidato a uma das vagas de capelão cantor	Cx. 918 Pac. 20 Doc. 27	1864

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
Telêmaco de Sousa Velho	Pede o lugar de capelão cantor	Cx. 940 Pac. 130 Doc. 56	1862-1871
Teotônio Borges Diniz	Pede ser admitido como músico cantor e mestre da Capela Imperial	Cx. 939 Pac. 129 Doc. 18	1854
Timóteo Eleutério da Fonseca	Pede o lugar de músico cantor	Cx. 939 Pac. 130 Doc. 23	1846
Tomás Antônio de Matos	Pede a nomeação de capelão cantor	Cx. 939 Pac. 129 Doc. 13	1843-1849
Vicente Ayala	Pede ser admitido como cantor	Cx. 939 Pac. 131 Doc. 68	1842
Vicente Ferreira de Melo	Pede o lugar de músico cantor	Cx. 939 Pac. 131 Doc. 85	1861
Virgílio Pinto da Silveira	Pede pagamento e aumento de seu vencimento como músico	Cx. 935 Pac. 106 Doc. 65	1840-1882

7. Catedral Metropolitana de Salvador (BA)

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
Antônio Celso Leitão	Apresentado e empossado moço do coro em 5/7/1879	Cx. 888 Fla. 12 Doc. 171	25/2/1880
Antônio Gonçalves Corte Junior	Apresentado e empossado capelão em 25/6/1878	Cx. 888 Fla. 13 Doc. 171	25/2/1880
Antônio Moraes da Fonseca	Breve para que passe a constituir o seu patrimônio no ordenado que percebe como capelão cantor	Cód. 509 f.51r	2/9/1871
Antônio Moraes da Fonseca	Pede licença para constituir o seu patrimônio no ordenado que percebe como capelão cantor	Cx. 915 Pac. 117 Doc.10	1871-1888
Arsênio Pereira da Fonseca	Capelão	Cx. 888 Fla. 13 Doc. 171	25/2/1880
Caetano José da Cunha	Ofício de D. Joaquim, Arcebispo da Bahia, nomeando-o capelão cantor	Cx. 893 Pac. 3 Doc. 218	30/11/1878
Damião Barbosa de Araújo	Ofício do Deão e Vigário Capitular Antônio Borges Leal ao Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino sobre o requerimento no qual pede a sobrevivência do emprego de mestre da capela	Cx. 888 Doc. 32	24/11/1818
Francisco Inácio de Sousa	Nomeação para capelão cantor	Cx. 893 Pac. 3 Doc. 227	15/3/1879
Francisco José Rodrigues	Apresentado moço do coro em 11/10/1877 e empossado em 14/10/1877	Cx. 888 Fla. 12 Doc. 171	25/2/1880
Ivo de Sousa Ribeiro	Apresentado e empossado como moço do coro em 1/5/1879	Cx. 888 Fla. 12 Doc. 171	25/2/1880
João Barbosa de Moura	Apresentado capelão em 1/3/1878 e empossado a 2/3/1878	Cx. 888 Fla. 12 Doc. 171	25/2/1880
João Gualberto de Carvalho	Concedida sua demissão do cargo de capelão cantor e a nomeação do minorista José Soares Portela em seu lugar	Cx. 893 Pac. 1 Doc. 71	3/12/1873
João Nazareno de Campos	Apresentado moço do coro em 4/1/1872 e empossado em 6/1/1872	Cx. 888 Fla. 12 anexo ao Doc. 171	25/2/1880
Joaquim Augusto de Cerqueira Sobrinho	Pede licença para constituir patrimônio como capelão	Cx. 928 Pac. 71 Doc. 25	9/11/1869
José Gregório de Sousa	Pede aposenta-lo com seu ordenado de capelão	Cx. 930 Pac. 82 Doc. 62	1850
José Gregório de Sousa	Apresentado capelão em 5/7/1836	Cx. 888 Fla. 13 Doc. 171	25/2/1880

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
José Soares Portela	Nomeado capelão cantor no lugar de João Gualberto de Carvalho	Cx. 893 Pac. 1 Doc. 71	3/12/1873
Manoel Ferreira Durães	Pede licença para constituir seu patrimônio na côngrua do lugar de capelão cantor	Cx. 936 Pac. 109 Doc. 3	1875
Manoel Joaquim de Almeida	Chantre, pede aposentadoria	Cx. 936 Pac. 110 Doc. 43	1856
Manoel Jorge Franco	Apresentado na dignidade de chantre em 27/4/1878 e empossado a 17/5/1878	Cx. 888 Fla. 13 Doc. 171	25/2/1880
Manoel Jorge Franco	Apresentado na dignidade de chantre	Cx. 888 Pac. 2 Doc. 28	18/5/1864
Manoel Jorge Franco	Apresentado na dignidade de chantre	Cód. 505 f.30r	28/5/1864
Manoel Jorge Franco	Apresentado na dignidade de chantre	Cód. 007 [?] f.43v	18/5/1864
Manoel Severiano de Sousa Alves	Apresentado como moço do coro	Cx. 888 Doc. 171 f.12	25/2/1880
Manoel Severiano Oliveira Alves	Moço do Coro, citado na Relação dos Capitulares	Cx. 893 Pac. 3 Doc. 256	4/10/1879
Vitório João Pinto Neves	Licença para constituir patrimônio como capelão	Cx. 928 Pac. 71 Doc. 25	9/11/1869

8. Catedral de São Luís (MA)

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
Francisco José dos Reis	Chantre em 1884	Cx. 16 Pac. 1 Doc. 169	12/2/1884
Francisco José dos Reis	Relatório dos serviços prestados, para oposição à cadeira de chantre	Cx. 20 Pac. 5 Doc. 38	15/11/1873
Francisco José dos Reis	Ofício do Arcediago, admitindo-o para a cadeira vaga de chantre	Cx. 20 Pac. 5 Doc. 37	1/12/1873
Manoel Tavares da Silva	Informação sobre sua proposta como opositor para a cadeira de chantre	Cx. 20 Pac. 5 Doc. 25	12/9/1871
Raimundo Alves dos Santos	Informação sobre sua proposta como opositor para a cadeira de chantre	Cx. 20 Pac. 5 Doc. 25	12/9/1871

9. Catedral de São Paulo (SP)

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
Agostinho Pinto de Mendonça	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.5 f.102v	5/12/1857
Agostinho Pinto de Mendonça	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.6 f.26v	26/12/1863
Álvaro Roberto da Cunha Monteiro	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.5 f.84v	11/10/1857
Álvaro Roberto da Cunha Monteiro	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.5 f.154v	11/9/1858
Antônio Augusto Muniz	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.2 f.46r	3/3/1848
Antônio Augusto Muniz	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.2 f.69r	5/3/1849

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
Antônio Augusto Muniz	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.3 f.25r	4/3/1850
Antônio Augusto Muniz	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.3 f.92r	6/3/1851
Antônio Augusto Muniz	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.3 f.162r	4/3/1852
Antônio Augusto Muniz	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.4 f.103r	8/3/1853
Antônio Augusto Muniz	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.5 f.51r	3/3/1857
Antônio Augusto Muniz	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.5 f.119v	2/3/1858
Antônio Augusto Muniz	Registro de provisão para chantre	Cód. 462 v.5 f.175r	10/12/1858
Antônio Cândido de Alvarenga	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.3 f.126r	9/8/1851
Antônio Cândido de Alvarenga	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.4 f.46v	18/8/1852
Antônio Cândido de Alvarenga	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.4 f.143r	20/8/1853
Antônio da Silva Cardoso	Registro de provisão para capelão	Cód. 455 v.1 f.36v	18/3/1747
Antônio Joaquim de Abreu	Registro de provisão para chantre	Cód. 457 v.2 f.136r	23/2/1806
Antônio Joaquim de Sant'Ana	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.2 f.53r	7/7/1848
Antônio Joaquim de Sant'Ana	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.3 f.51r	6/7/1850
Antônio Joaquim de Sant'Ana	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.3 f.118r	10/7/1852
Antônio Joaquim de Sant'Ana	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.4 f.27v	13/7/1852
Antônio Joaquim Gonçalves	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.6 f.56v	18/4/1857
Antônio José	Registro de provisão para menino do coro	Cód. 455 v.1 f.29r	23/11/1746
Antônio José de Almeida	Registro de provisão para mestre da capela	Cód. 462 v.3 f.44r	5/5/1849
Antônio José de Almeida	Registro de provisão para mestre da capela por tempo de três anos	Cód. 462 v.3 f.44r	14/5/1850
Antônio José de Almeida	Registro de provisão para mestre da capela	Cód. 462 v.4 f.122v	28/5/1853
Antônio José de Almeida	Registro de provisão para mestre da capela	Cód. 462 v.5 f.68r	15/6/1857
Antônio José de Almeida	Registro de provisão para mestre da capela	Cód. 462 v.5 f.137v	26/6/1858
Antônio José Gonçalves	Treslado do auto de oposição à cadeira de chantre	Cx. 50 Pac. 1 Doc.128	23/4/1877
Antônio José Gonçalves	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.5 f.33r	21/12/1856
Antônio José Gonçalves	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.5 f.126v	28/4/1858
Antônio José Gonçalves	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.6 f.75r	28/4/1858
Antônio Manoel dos Reis	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.4 f.12v	15/6/1852
Antônio Manoel dos Reis	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.4 f.126v	15/6/1853
Antônio Maria do Espírito Santo	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.5 f.93v	22/10/1857
Antônio Maria do Espírito Santo	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.5 f.165v	27/10/1858
Antônio Maria do Espírito Santo	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.6 f.11r	27/11/1863
Antônio Pinto Carvalho Junior	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.2 f.44r	24/2/1848

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
Antônio Pinto Carvalho Junior	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.2 f.71v	8/3/1849
Antônio Pinto Carvalho Junior	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.3 f.25v	5/3/1850
Antônio Pinto Carvalho Junior	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.3 f.92v	7/3/1851
Artidoro Xavier Pinheiro	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.2 f.61v	16/12/1848
Artidoro Xavier Pinheiro	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.3 f.10v	18/12/1849
Artidoro Xavier Pinheiro	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.3 f.78v	20/12/1850
Artidoro Xavier Pinheiro	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.3 f.149v	3/1/1852
Artidoro Xavier Pinheiro	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.4 f.135r	14/6/1852
Belmiro Alves Bueno	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.5 f.73r	7/7/1857
Belmiro Alves Bueno	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.5 f.182r	21/5/1858
Crisóstomo Jacinto Teixeira	Registro de provisão para capelão	Cód. 455 v. 1 f.23v	6/11/1746
Domingos Moreira	Registro de provisão para capelão	Cód. 455 v.1 f.19r	30/10/1746
Domingos Pinto de Carvalho	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.2 f.71v	10/3/1849
Domingos Pinto de Carvalho	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.3 f.26r	2/3/1850
Domingos Pinto de Carvalho	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.3 f.93r	7/3/1851
Domingos Pinto de Carvalho	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.3 f.161v	4/3/1852
Eugênio José da Rocha Pinto	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.6 f.79r	20/6/1864
Fernando Antônio de Araújo Muniz	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.2 f.46v	8/3/1848
Francisco Antônio das Chagas	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.4 f.157r	18/10/1853
Francisco Antônio das Chagas	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.5 f.16v	21/10/1856
Francisco Antônio das Chagas	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.5 f.57r	20/4/1857
Francisco Antônio das Chagas	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.5 f.119r	22/2/1858
Francisco Antônio das Chagas	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.5 f.128v	5/5/1858
Francisco da Silva Canão	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.4 f.56r	24/9/1852
Francisco da Silva Canão	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.4 f.152v	27/9/1853
Francisco de Paula Oliveira	Registro de provisão de mestre de latim dos moços do coro	Cód. 457 v.1 f.161	5/4/1795
Francisco Inácio de Camargo	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.2 f.29r	6/7/1847
Francisco Lopes	Registro de provisão para capelão	Cód. 455 v.1 f.35v	27/1/1747
Francisco Manoel das Chagas	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.2 f.27v	19/4/1847
Francisco Manoel das Chagas	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.2 f.63r	28/4/1848
Francisco Manoel das Chagas	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.2 f.94v	5/7/1849
Francisco Manoel das Chagas	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.3 f.47r	12/6/1850
Guilherme José Cardoso	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.6 f.12r	5/11/1863

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
Herculano Gomes de Castro	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.6 f.24	24/12/1863
Ildefonso Xavier Ferreira	Apresentado na dignidade de chantre	Cx. 50	24/12/1857
Inácio Eduardo da Silva	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 455 v.2 f.131v	18/11/1805
Ismael José de Araújo	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v. 5 f.54v	16/4/1857
Ismael José de Araújo	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.5 f.123v	10/4/1858
João Batista das Chagas	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.5 f.56r	17/4/1857
João Batista de Araújo	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.6 f.66r	4/5/1864
João Lourenço da Silva Junior	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.5 f.138r	28/6/1858
João Rodrigues Paes	Registro de provisão para capelão	Cód. 455 v.1 f.18v	29/10/1746
João Rodrigues Paes	Registro de provisão para capelão	Cód. 455 v.1 f.34v	23/1/1747
João Teófilo Pereira Marçal	Registro de provisão para moço do coro por oito dias	Cód. 462 v.2 f.27v	8/11/1847
João Teófilo Pereira Marçal	Registro de provisão para moço do coro por oito dias	Cód. 462 v.2 f.59r	4/11/1848
João Teófilo Pereira Marçal	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.3 f.11r	19/12/1849
João Teófilo Pereira Marçal	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.3 f.79r	23/12/1850
João Teófilo Pereira Marçal	Registro de provisão para mo ço do coro	Cód. 462 v.3 f.149r	29/12/1851
Joaquim Alves Machado Bueno	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.5 f.129r	5/7/1853
Joaquim Alves Machado de Siqueira	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.4 f.12r	14/6/1852
Joaquim da Cunha Carvalho	Registro de provisão para mestre da capela	Cód. 462 v.6 f.77r	2/7/1864
Joaquim Galdino Gomes da Silva	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.2 f.45v	29/2/1848
Joaquim Galdino Gomes da Silva	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.2 f.79r	13/4/1849
Joaquim Galdino Gomes da Silva	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.3 f.32r	4/4/1850
Joaquim Galdino Gomes da Silva	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.3 f.98v	4/4/1851
Joaquim Galdino Gomes da Silva	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.5 f.166v	11/3/1852
Joaquim Galdino Gomes da Silva	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.4 f.10v	15/6/1852
Joaquim José Gomes de Sant'Ana	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.4 f.83v	12/1/1853
Joaquim José Gomes de Sant'Ana	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.4 f.182r	29/12/1853
Joaquim José Gonçalves	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.3 f.166r	11/3/1852
Joaquim José Gonçalves	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.4 f.105r	10/3/1853
Joaquim Maria de Seabra	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 464 v.4 f.45r	29/2/1848
Joaquim Teodoro de Araújo Camargo	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.5 f.43r	5/2/1857
José Antônio de Lima Sobral	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.4 f.189r	14/1/1854
José Gonçalves de Godoy	Registro de provisão para mestre de latim dos moços do coro	Cód. 457 v.2 f.65v	21/9/1801
José Gregório	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.4 f.86	13/1/1853

Nomes	Assuntos	Códigos	Datas
José Manoel de Sousa	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.4 f.8v	7/6/1852
José Manoel de Sousa	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.2 f.49r	6/5/1848
José Manoel de Sousa	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.2 f.86v	12/5/1849
José Manoel de Sousa	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.3 f.44v	17/5/1850
José Monteiro Monte Carmelo	Registro de provisão de organista	Cód. 455 v.1 f.35r-35v	26/1/1747
José Rebouças Palma	Registro de provisão para mestre de gramática latina dos mo ços do coro	Cód. 457 v.1 f.150	1/12/1791
Manoel de Jesus	Nomeação para chantre	Cód. 455 v.1 f.22r, 49r, 51r	2/11/1746
Marcelino de Almeida Ramos	Registro de provisão para capelão cantor	Cód. 455 v.1 f.42r	15/5/1747
Maximiniano Nestor da Silva e Abreu	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.4 f.39v	11/8/1852
Maximiniano Nestor da Silva e Abreu	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.4 f.145r	30/8/1853
Maximiniano Nestor da Silva e Abreu	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.5 f.1v	2/9/1856
Miguel Ribeiro Mendes de Castro	O cabido representa contra sua nomeação para capelão	Cx. 919 Pac. 27 Doc.53	1855-1871
Pedro Celestino das Dores Franco	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.5 f.58v	24/4/1857
Pedro Celestino das Dores Franco	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.5 f.124v	24/4/1858
Pedro da Fonseca de Carvalho	Registro de provisão para capelão	Cód. 455 v.1 f.38v	9/4/1747
Raimundo Marcolino da Luz Targino	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.3 f.112v	11/4/1853
Tobias Martins Jardim da Silva	Registro de provisão para moço do coro	Cód. 462 v.6 f.23r	24/12/1863
Tomás Molina	Portaria autorizando-o a exercer o cargo de capelão por oito dias	Cód. 462 v.2 f.39r	1848
Tomás Molina	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.2 f.39v	5/11/1847
Tomás Molina	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.2 f.58v	31/10/1848
Tomás Molina	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.3 f.3r	30/10/1849
Tomás Molina	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.3 f.68v	31/10/1850
Tomás Molina	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.3 f.145r	20/11/1851
Tomás Molina	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.4 f.58	10/11/1852
Tomás Molina	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.4 f.166v	9/11/1853
Tomás Molina	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.5 f.18r	18/10/1856
Tomás Molina	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.5 f.95r	31/10/1857
Tomás Molina	Registro de provisão para capelão	Cód. 462 v.5 f.165r	21/10/1858